

شکوه

ضرورت طرح و شناخت نظرها / باقر پرهام و...

آن شر با شکوه / اکبر رادی

مدفن / متن منتشر نشده‌ای از بورخس

گزارشی از پاورقی نویسی / کاوه گوهرین

دیدگاه جدید من و آیندهٔ رمان / نجیب محفوظ

محمد علی آتش‌برگ / حسین آتش‌پرور
احمد رضا احمدی / روزه بنامید
رضا پرامنی / ناصر پاکدامن
باقر پرهام / رضا پرهیزگار
رضا پوده / بهروز تاجور
محمد جواهر کلام / شاپور جورکش
غفار حسینی / محمد حقوقی
احمد خزاعی / اکبر رادی
اسماعیل مالمی / سید علی صالحی
شادی صدر / هایده عامری
میرزا آقا عسگری / مهتبت علایی
راجا رفال / مهرداد فلاح
م. گاشیگر / ایمن‌دیرا کریشنان
کانلم کریمیان / می‌شی کوکا کوتانی
منصور کوشان / کاوه گوهرین
الهام مهبوزانی / نجیب محفوظ
محمد محمد علی / محمد مختاری
مینو مشیری / محمود معتمدی
مینو میرعلایی / آلیس واکر
رومان یاکوبسون / ناصر یوسفی

۶

دورهٔ نو، شمارهٔ ششم
آذرماه ۱۳۷۱
۱۰۰ صفحه، ۱۲۰۰ ریال

بنیاد سیمین

شرکت صادراتی نخل مینو

با استفاده از تسهیلات بانک صادرات، استان خوزستان
پیشگام در صنعت نوین بسته بندی انواع خرما،
محصولات کشاورزی و مواد غذایی در استان خوزستان



نخل مینو

دفتر مرکزی : اهواز - خیابان سلمان فارسی شماره ۳۶۸ طبقه اول صندوق پستی : ۹۴۳ / ۶۱۳۳۵ تلفن و فکس : ۰۶۱-۲۶۱۱۹

کارخانه : شادگان بعد از کارخانه آسفالت شهرداری نرسیده به پادگان قدس

کارگاه آموزش و شناخت

هنر و ادبیات

شکوه

نشر آرست به منظور ارتقاء سطح آگاهی و مطالعه جامعه فرهنگی ایران، در زمینه‌های شعر، داستان، نمایشنامه، فیلمنامه، طراحی، نقاشی، سینما و ... یک دوره کلاس خصوصی زیر نظر شاعران، نویسندگان، منتقدان، طراحان معتبر و مشهور گذاشته است. علاقه‌مندان می‌توانند همه روزه با شماره تلفن ۶۴۶۱۷۸۸ تماس بگیرند.

فرم اشتراک

بهای اشتراک داخل کشور رابه حساب ۲۵۵۹/۳ بانک ملت، شعبه قدس
بنام شرکت آرست، و خارج از کشور را به حساب ارزی

BANK MELLAT GHODS BRANCH A/C NO.11SAC 152690 ARAST Co.

واریز کنید و اصل فیش بانکی را همراه مشخصاتتان به نشانی
صندوق پستی ۴۹۹۵-۱۹۳۹۵ بفرستید.

نام:

نشانی:

.....

تلفن:

Tel:

☐ از شماره ☐ تا شماره

ایران: ۶ شماره ۷۰۰۰ ریال ۱۲ شماره ۱۴۰۰۰ ریال

خارج از کشور: ۶ شماره ۳۰ دلار ۱۲ شماره ۶۰ دلار

اشتراک شما، ضامن پویایی انتشار

کتابهای نشر و پخش آرست

عوامل بازدارنده ترویج کتاب و نارسایی های پخش و فروش آن، اجازه نمی دهد هموطنان علاقه مند به مطالعه کتابهای دلخواهشان دست یابند. از این رو نشریه تکاپو می کوشد با گذاشتن امکانات پخش پستی در اختیار هموطنان، در این امر فعال باشد و پیوند لازم میان نویسنده و خواننده را پایدارتر کند.

برای دریافت کتابهای دلخواهتان کافی است مبلغ آن را به حساب جاری ۲۵۵۹/۳ بانک ملت، شعبه قدس بنام شرکت آرست واریز کنید و فیش آن را به نشانی تهران - صندوق پستی ۱۹۳۹۵/۴۹۹۵ بفرستید.



<p>وسوسه داستان مدیا کاشیگر ۱۰۰۰ ریال</p>	<p>درد و دود شعر مدیا کاشیگر ۱۰۰۰ ریال</p>	<p>محاق رمان منصورکوشان ۱۵۰۰ ریال</p>
<p>پطرکییر تاریخ جليله پثرمان ۳۵۰۰ ریال</p>		<p>خواب صبوحي و تبعيديها داستان منصورکوشان ۱۰۰۰ ریال</p>
<p>نخستين اشعار شعر مظاهر شهامت ۱۵۰۰ ریال</p>	<p>علاج شعر سینا بهمنش ۱۵۰۰ ریال</p>	<p>آداب زمینی رمان منصورکوشان ۲۰۰۰ ریال</p>
		<p>قديسان آتش و خوابهای زمان شعر منصورکوشان ۱۰۰۰ ریال</p>

در کوتاهترین مدت، بدون صرف وقت و هزینه آمد و شد
آثار خوب و دلخواهتان را به کتابخانه هایتان دعوت کنید.

هزینه پست با نشر آرست است



تلفن ۷۷۹۸۸۷

بسم الله الرحمن الرحيم

شماره پیاپی ۱۷

دوره نو، شماره ۶

آذرماه ۱۳۷۲

۱۰۰ صفحه، ۱۲۰۰ ریال

اجتماعی، فرهنگی، عقیدتی
صاحب امتیاز و مدیر مسئول
سکینه حیدری
نظرات، امور فنی و ناشر:
شرکت فرهنگی - هنری آرست
(نشر آرست)

شماره

سردبیر:

منصور کوشان

طراح و امور هنری:

هایده عامری ماهانی

طرحهای روی جلد و متن:

بهزاد شیشه‌گران

عکسها:

و. عامری

عرصه فرهنگ، هنر و ادبیات امروز است و از
برخورد عقاید و آرای گوناگون استقبال می‌کند.

□ شورای دبیران در ویرایش ادبی آزاد است.

□ شورای دبیران پذیرای انتقاد خوانندگان است.

□ نقل و ترجمه نوشته‌ها با اجازه کتبی نویسندگان و
تکاپو آزاد است.

□ نوشته‌های رسیده برگردانده نمی‌شود.

□ آثار خود را به نشانی صندوق پستی ۴۹۹۵

۱۹۳۹۵ با رعایت نکات زیر بفرستید:

● خوش خط و خوانا، یک خط درمیان، بر روی یک صفحه
بنویسید.

● تصویرها و طرح‌های مربوط به نوشته را با شرح آن همراه کنید.

● چکیده مقاله‌های بلند، حداکثر در ۱۰۰ کلمه نوشته شود.

● اصل نوشته را بفرستید و کپی آن را برای خود نگه دارید.

● شماره‌های زیرنویس‌ها را به طور پشت سرهم بنویسید و شرح
آنها را در صفحه آخر بیاورید.

● ترجمه‌ها را همراه با کپی متن اصلی بفرستید.

□ برای تکمیل تر شدن بایگانی نشریه و رسیدن به امکانی غنی‌تر

و پویا، چنانچه مطالب، دستخط، اسناد، بررسی‌ها و تصاویر

جالبی در زمینه‌های گوناگون فرهنگی، از شخصیت‌ها و وقایع

ایران دارید، برای ما بفرستید تا با نام خود شما، در «بانک

فرهنگی نشر آرست» ثبت و منتشر شود.

پیگیری و امور شهرستانها: مجید کشوری

نسخه خوان: محمد رضا بیگناه

امور مشترکین: مهرافریز فزاکیش

امور دفتری: محسن زنگ‌زرین

حروفچینی: ابتکار

لیتوگرافی: فام

آیدین طهوری

بهروز میرزایی

چاپ: صنوبر

صحافی: میثم

نشانی دفتر:

تهران، صباي شمالی، ساختمان ۴۰، آپارتمان ۳۴

صندوق پستی ۴۹۹۵ / ۱۹۳۹۵ تلفن: ۶۴۶۱۷۸۸

باستید / غفار حسینی

۳ - گفتگو / ۲۲-۳۳

در هر شماره گفتگویی با شخصیتی فرهنگی، ادبی و هنری پیرامون

ادبیات و هنر معاصر داریم.

در این شماره می‌گردی با شخصیت‌های فعال فرهنگی روز پیرامون

کانون نویسندگان ایران داریم و گفتگویی به مناسبت برپایی نمایشگاه

تصویرگران کتاب کودک یا یک نویسنده هندی.

۲۲ / ضرورت طرح و شناخت نظرها / نشست

براهنی، پرهام، کوشان، محمدعلی، مختاری در نخستین

می‌گرد کانون نویسندگان ایران.

۳۲ / عشق، کودک، تخیل، فانتزی / گفتگو با

ایندیراکریشنان / اسماعیل سالمی، هایده عامری،

الهام مهویزانی

۴ - ادبیات / ۳۴-۴۵

در این شماره چند مقاله پیرامون ادبیات داریم و قسمت آخر نسلی که

شاعرانش را بر باد داد.

۳۴ - دیدگاه جدید من و آیندهٔ رمان / نجیب

محفوظ / محمد جواهرکلام

۳۸ - نگاهی به شیوه‌های نقد ادبی / راجرفالر /

احمد خزاعی

۴۲ - نسلی که شاعرانش را بر باد داد / رومان

یاکوبسون / م. کاشیگر

۵ - داستان / ۴۶-۵۳

در هر شماره چند داستان از نویسندگان نسل‌های مختلف در این بخش

می‌آوریم. در این شماره بدلیل تراکم مطالب متأسفانه نتوانستیم ادامه

رمان مقتل را چاپ کنیم. با پوزش از خوانندگان در شمارهٔ آینده بی

می‌گیریم.

۴۶ - خاکسترها و ققنوس / حسین آتش پرور

۴۹ - سوزن، سوزن / شادی صدر

ضرورت طرح و شناخت نظرها / باقر پرهام و...

آن شر باشکوه / اکبر رادی

مدفن / متن منتشر نشده‌ای از بورخس

گزارشی از باورقی نویسی / کاوه گوه‌رین

دیدگاه جدید من و آیندهٔ رمان / نجیب محفوظ

محمدعلی آتش پرور / حسین آتش پرور
احمد رضا احمدی / روزه باستید
رضا پرهامی / ناصر پاکداس
سنا پرهام / رضا پرهام
رضا پرهام / رضا پرهام
محمد جواهرکلام / شاپور مجرکی
غفار حسینی / احمد حقانی
احمد خزاعی / اکبر رادی
اسماعیل سالمی / هایده عامری
شادی صدر / شادی صدر
سید علی صالحی / شادی صدر
راجرفالر / سهرورد فلاح
م. کاشیگر / ایندیراکریشنان
کاظم کریمیان / می‌شی کوکا کوتانی
تصور کوشان / کاوه گوه‌رین
الهام مهویزانی / نجیب محفوظ
محمد محفوظ / محمد محفوظ
سینو مشیر / محمود معتمدی
سینو مشیر / آلیس واکر
روسان یاکوبسون / ناصر یوسفی

دورهٔ نو، شمارهٔ ششم
آذر ۱۳۷۲
۱۰۰ صفحه ۱۲۰۰ تومان



۱ - سرمقاله / ۸-۹

۸ / روزه / منصور کوشان

۲ - دیدار / ۱۰-۲۲

نویسندگان، طی یادداشت‌هایی به طرح مسأله‌ای نو با مشکلی امروزی

می‌پردازند.

۱۰ / جهان بینی یک جادوگر و غزلسرایی یک

شاعر / رضا پوده

۱۲ / بافت خشمگین درون اسطوره /

می‌شی کوکا کوتانی / رضا پوده

۱۳ / نمونه‌هایی از نثر تونی ماریسون / الهام

مهویزانی

۱۴ / آن شر باشکوه / اکبر رادی

۱۷ / کتابهای خوب، کتابهای بد روی دیگر سکه

/ ناصر یوسفی

۱۸ / من بینایی را دوست دارم / احمد رضا

احمدی

۱۹ / پر زدند، رفتند و دیگر باز نیامدند /

سید علی صالحی

۲۰ / هنر به مثابهٔ یک نهاد اجتماعی / روزه

۵۰ - آلیس واکر، بانوی آفرینشگر سپیدی /
رضاپرهیزگار
۵۲ - رنگ ارغوانی / آلیس واکر / رضاپرهیزگار

۷۸ / گزارش به نسل بی سن فردا (۳) /
رضابراهنی

۱۰ - گزارش / ۸۴-۸۹

در این شماره گزارشی از پاورقی نویسی در ایران می خوانید که به سیر تحول این شاخه ادبیات از آغاز تا امروز پرداخته است.

۸۴ / شبی که سحر نداشت / کاوه گوهرین

۱۱ - پژواک / ۹۰-۹۳

در این بخش مقاله ها، یادداشتها و... چاپ می شود که پژواک مطالب مجله است.

۹۰ / درباره سه زاد روز / ناصر پاکدامن

۹۱ / حاشیه ای بر فراخوان / بهروز تاجور

۹۲ - خود شیفتگان عیار بالا / مینو مشیری

۱۲ - رویداد / ۹۴-۹۷

در این بخش مهمترین رویدادهای فرهنگی، ادبی و هنری مطرح می شود.

۱۳ - معرفی کتاب

نکاپو می کوشد در هر شماره، به بهترین نحو آثار منتشر شده را معرفی کنید. از این رو، ناشرینی که علاقه مند به شناساندن آثارشان هستند، می توانند دو نسخه از هر اثری را به نشانی نکاپو بفرستند. بدیهی است الویت با کتابهای روز و با آثاری است که از آنها دو نسخه ارسال شده باشد.

توضیح:

متأسفانه در این شماره هم نتوانستیم چنان که شایسته است جوابگوی دوستان اهل قلم و خوانندگان عزیز باشیم. تراکم مطالب، ناگزیر ما را وادار به انتخاب می کند و در نتیجه آثار روز، در اولویت قرار می گیرند. به همین خاطر در این شماره، باز هم بخشهای کنکاش، مرور، خاطرات، فرهنگ عامه، هنر، موسیقی، نقاشی و... امکان چاپ نیافتند.

۶ - شعر / ۵۴-۶۱

در هر شماره نمونه هایی از شعر معاصر ایران و جهان داشته ایم و در این شماره کوشش کرده ایم تا شعرهای بیشتری عرضه کنیم.

۵۴ / مدفن / خورخه لوئیس بورخس / مینو
میرعلایی

۵۷ / اگر فردا شود چشمه و چشم / محمد حقوقی

۵۸ / ای عشق - راز دو پلک / کاظم کریمیان

۵۹ / خسوف - نیایش آخر / شاپور جورکش

۶۰ / حکایت یار سمرقندی و پنج گل صورتی /

میرزا آقا عسگری

۶۱ / در سلطه سایه ها - نگاه ناتمام - سیب /

مهرداد فلاح

۷ - اندیشه / ۶۲-۶۴

در این شماره قسمت دوم فرهنگ: تفاهم و تفاوت را می خوانید.

۶۲ / فرهنگ: تفاهم و تفاوت ۲ / محمد مختاری

۸ - طنز / ۶۵

تلاش می شود که هرازگاهی نمونه هایی در زمینه طنز داشته باشیم. در این شماره قسمت دوم یک کلمه در سه کلمه را می خوانید.

۶۳ - یک کلمه در سه کلمه / محمد علی آتش برگ

۹ - نقد / ۶۶-۸۵

در هر شماره چندین کتاب و آثار یک نویسنده یا شاعر مورد نقد و بررسی قرار می گیرد.

۶۶ / بیرون زمان / مشیت علایی

۷۲ / شاعران درد مشترک / محمود معتقدی

۷۵ / همحسی، خودانگاری راوی از قهرمانش /

الهام مهویزانی

روزنه

از تنش‌های فرهنگی، ادبی و هنری بازمی‌دارد و بازار فرهنگ را رونق می‌دهد که رسیدن به اهداف نهایی را سهل تر و راه را هموارتر می‌کند. چرا که این یقین وجود دارد که عاملان فرهنگ، پدیدآورندگان ادب و هنر، همه رسیدن به یک هدف را که همانا اعتلای شرایط انسانی است، سرلوحهٔ حرکتها و فعالیتهای خود قرار می‌دهند. حضور فعال و کارآمد نیروهای متخصصی را که پذیرای تمام نابامانیها و فراز و نشیبهای موجود سالهای جنگ و بعد از آن بوده‌اند، نمی‌توان تنها به بهانهٔ قرار نگرفتن در چارچوبهای محدود نادیده گرفت و نقش سازنده و مفیدشان را در پیشرفتهای فرهنگی، اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و... منکر شد.

آن سیاست فرهنگی که نتواند تضاد را در درون جامعهٔ خود تحمل کند، به مرور زمان، تمام روزه‌های دیدش را از دست می‌دهد و دیگر نمی‌تواند در برابر کنشها، اعم از مثبت و منفی، کنشی سالم و صحیح داشته باشد و در نتیجه، متأثر از نیتها و موقعیتهای گوناگون کارگزارانش چهره‌های گوناگونی از خود بروز می‌دهد. هر موقعیتی را متزلزل می‌گرداند و سرانجام جامعه را به سوی سیاست «نان به نرخ روز خوردن» می‌کشاند. اجازهٔ هیچ گونه برنامه‌ریزی، اعم از کوتاه مدت یا دراز مدت، را نمی‌دهد و هرگاه هم، چنین اتفاقی بیفتد، که به ناگزیر هرازگاهی پیش می‌آید، تجدید نظرهای مداوم و اصلاح‌های پی در پی ادامه‌اش را ناممکن می‌سازد و سرانجام جامعه، دچار سیاست «بی‌سیاستی» می‌گردد. چرا که این سیاست فرهنگی است که مستقیم یا غیرمستقیم، کارآیی سیاستهای دیگر را عملی می‌کند و آنها را زیر پوشش خود قرار می‌دهد. هرگونه ضعف و نقصان در سیاست فرهنگی، زمینه‌های دیگر فعالیتهای اجتماعی را وادار به کج فهمی و بیراهه رفتن می‌کند.

آن سیاست فرهنگی که بنیاد سالم و کارآمدی نداشته باشد، همچون زوررقی رنگین جلوه فروشی می‌کند و تنها در نسیمهای دلگشا و بادهای

«فراگیری همگانی رکود فرهنگی و سکون، ایستایی و افول خلاقیت در تمام زمینه‌های ادب و هنر، رخوت و کاهلی رو به تزیید بازار فرهنگ، به ویژه در زمینهٔ کتاب و نشریه، هر پژوهندهٔ ساده‌ای را متوجه سیاست فرهنگی حاکم بر جامعه می‌کند. به نظر می‌رسد هرگاه سیاست فرهنگی، نشأت گرفته از ساختارهای اجتماعی موجود نباشد و منطق با واقعیتها پیش نرود، به خودی خود اصول دموکراتیکش را نقض می‌کند و بر نظامی استوار می‌گردد که نهایتش جز فروپاشی ارگانهای جامعه و فرسایش و اضمحلال نیروهای مؤمن به آن، راهی در پیش نخواهد داشت. آن سیاست فرهنگی که فراگیر نباشد، نتواند تمام اقشار جامعه را دربر بگیرد، نتواند در درون خود، نهادهای دموکراتیک را بهروراند، بخش عظیمی از نیرویش را - به ناگزیر - در راه سرکوب عواملی از دست می‌دهد که بالقوه در جامعه وجود دارند اما در چارچوب و قوالب از پیش تعیین شدهٔ آن سیاست قرار نمی‌گیرند یا نمی‌خواهند قرار بگیرند. در صورتی که، منطق نبودن بخشی از جامعه، به ویژه در زمینه‌های فرهنگی، ادبی و هنری، با پارامترهای تعیین شده، لزوماً دال بر عدم صلاحیت حضور یا فعالیت این نیروها و یا تکامل سیاست فرهنگی نیست. چه بسا هر سیاسی، ناگزیر به تغییر شیوه و در نهایت تغییر اهدافش می‌شود تا سرانجام خود را اصلاح کند و بتواند منطق با خواستههای جامعه، تمام نیروها را - اعم از راضی و ناراضی - در راستای اهداف خود قرار دهد. بنابراین، به نظر می‌رسد آنچه امروز بیش از هر زمان حائز اهمیت است پذیرش اصول دموکراتیک، تحمل دیگری، (معرض، ناراضی، و دگراندیش) است. برداشتن چارچوبهای سلبه‌ای و قشری که بیشتر ناشی از منش بعضی از کارگزاران فرهنگی است تا سیاست فرهنگی، ضرورتی است حیاتی. و ریختن دیوارهای عقیدتی و نادیده گرفتن فاصله‌های سلبه‌ای در راه اعتلای شرایط انسانی نه تنها جامعه را

همسو به تداوم و فعالیت خود ادامه می‌دهد. اما هرگاه کنشهای اجتماعی جامعه، نیرویشان از نرم بادی فراتر می‌رود، به صورت تکه‌های بی‌هویتی درمی‌آیند که شرایط آنها را به سوی خود سوق می‌دهد. درواقع سیاستی که عامل هدایت سیاستهای دیگر و راهبر موقعیتهای انفعالی جامعه است، خود منفعل می‌شود و هدف نیروهای ضد مردمی می‌گردد. بنابراین، چنین سیاستی نمی‌تواند ریشه‌ای و عمقی عمل کند. خیلی زود دستخوش کنشها و واکنشها می‌گردد و خود را آلوده سلايق و خراستهای کارگزارانش می‌کند. خواه ناخواه از ادراکهای عمقی می‌افتد، کیفیتش را از دست می‌دهد و به ناچار همراه و همساز کمیت می‌شود. مغلوب آمارها می‌گردد. شاخصهای فعالیتش می‌شود اعداد. نگران تداوم و آینده‌اش، نگران فروپاشی‌اش، «ویرین» را درمی‌یابد. در باغ سبزی می‌شود بر هویتی کویری. فراموش می‌کند نهال آفتزده و آفتزا را باید از ریشه کند، تنه پوک موریانه خورده را باید قطع کرد و این امکان را به ریشه تنومند آن داد تا جوانه‌های تازه بزنند و ثمر نو به باز آورد. حرکتی که جامعه امروز نیازمند آن است و کارنامه دست کم یک دهه، ضرورت طرح و اجرای آن را ایجاب کرده است.

هر تگره‌ای ما را بر این می‌دارد که پس از چهارده سال انقلاب و بیش از یک دهه فعالیت فرهنگی داشتن، جستجوگر شاخصهای آن در زمینه‌های گوناگون ادب و هنر باشیم. این واقعیت که انقلاب جوان ایران این فرصت را نداشت تا در درون خود، نیروهای کارآمدش را به‌روراند، انکارناپذیر است، اما امکانات و زمینه‌های گسترده فعالیت در یک دهه را هم نمی‌توان نادیده گرفت. درواقع اگر توجیهی برای نبود، کمبود یا عدم حضور فعال چهره‌هایی در زمینه‌های فرهنگی، هنری و ادبی در مقطع انقلاب وجود دارد، هیچ توجیهی برای پذیرفتن آن در امروز نیست. و یک برآورد ساده، رسم یک منحنی کمی و کیفی نشان خواهد داد که

کاستیها، ناشی از سیاست فرهنگی کارگزاران است. تلویزیون و رادیو (صدا و سیما) به عنوان رسانه‌ای که تمام جنبه‌های فرهنگی، ادبی، هنری را به کاملترین وجه در خود دارد، هنوز بعد از ۱۴ سال انقلاب، با همه امکانات بالقوه و بالفعلش نتوانسته برنامه‌ای تولید کند که شاخصی برای فعالیتهایش باشد و نمادی برای اهداف جمهوری اسلامی ایران. و این ضعف پیش از هر نوع انتقاد، نخست متوجه سیاست فرهنگی است که اجازه داده است کارنامه ناشایستی داشته باشد. هنوز در هیچ کدام از زمینه‌های فرهنگی، ادبی و هنری نمی‌توان اثری مطرح سراغ کرد که بنیاد آن بر مبنای اهداف و نگره‌های کارگزاران فرهنگی باشد. مثالهایی از این دست - که بسیار هم هستند - ما را بر آن می‌دارد که برای اعتلای شرایط آینده ایران، به ویژه در زمینه‌های فرهنگی، که همانا نجات تمام زمینه‌های دیگر را هم دربر می‌گیرد، امیدوار باشیم که مسئولان جمهوری اسلامی ایران، به ویژه سیاستگزاران و کارگزاران فرهنگی، در امر سیاست فرهنگی تجدید نظر کنند. بپذیرند که سیاستهای موجود، نتوانسته توش و توان کنشها و واکنشهای موجود را در خود به‌روراند و به ناگزیر منفعلانه عمل کرده است و تا حدود بسیاری عامل خواستهای شخصی کارگزارانش قرار گرفته.

سرانجام این که، انتظار می‌رود اکنون که جامعه در شرایط فرهنگی بسیار آسیب پذیری به سر می‌برد و تمام زمینه‌های فعالیتش، اعم از فرهنگی، ادبی و هنری، رو به حضيض قرار دارد، سیاست فرهنگی - دست کم - با یک رفورم چنان عمل کند که کارگزارانش به دور از تعصبات قشری و برنامه ریزهای مقطعی، متوجه حرکتی بنیادی و پویا گردند و جامعه را از این وضعیت نابسامان بیرون آورند. باشد که تا پیش از فروپاشی‌اش، بار دیگر استوار گردد، رونق یابد و در تداومش، به آن شکوفایی لازم فرهنگی، ادبی و هنری که انتظار می‌رود، نایل گردد.

رضا پوده
جهان بینی یک جادوگر
و غزلسرایی یک شاعر



تونی ماریسون

TONI MORRISON

مقاله‌ها: «بازی در تاریکی» Playing in

۱۹۹۲ «the Dark»

«مسابقه دادخواهی» «Racing Justic»

۱۹۹۲

فعالیت‌های تخصصی: استاد زبان

انگلیسی و علوم انسانی: دانشگاه

غربی تگزاس ۵۷-۱۹۵۵

- استاد، دانشگاه هوارد ۱۹۶۴-

۱۹۵۷

- ویراستار، رندم هاوس Random House

در نیویورک ۸۹-۱۹۶۵

- استاد علوم انسانی: دانشگاه

پرینستون تا امروز ۱۹۸۹

جوایز دیگر: - پولیتزر برای داستان

نویسی ۱۹۸۸

- جایزه کتاب رابرت. اف. کندی

۱۹۸۸

- جایزه کتاب ملچر ۱۹۸۸

تونی ماریسون برنده جایزه نوبل ادبیات ۱۹۹۳

متولد: ۱۸ فوریه ۱۹۳۱ در شهر لورین ایالت اوهایو آمریکا

تحصیلات: لیسانس، دانشگاه هوارد Howard ۱۹۵۳

فوق لیسانس: دانشگاه کورنل Cornell ۱۹۵۴

رمانها: «آبی ترین چشم» The Bluest Eye

۱۹۷۰

۱۹۷۳ «Sula»

«سولا»

«نغمه سلیمان» «The song of Solomon»

۱۹۷۷

۱۹۸۱ «Tar Baby»

«گره کور»

۱۹۸۷ «Beloved»

«محبوبه»

۱۹۹۲ «Jazz»

«جاز»

نمایشنامه: «خواب دیدن امت»

۱۹۸۶ «DREAMING Emmett»



تونی ماریسون، نویسنده سیاهپوست آمریکایی و نویسنده رمانهای معروفی مانند «نغمه سلیمان Song of omon So»، «محبوبه Beloved»، «جاز Jazz» و دیگر رمانهایی که همراهند با محتوایی ضروری و مترض، بیان کننده زندگی سیاهپوستان آمریکا است. امسال جایزه نوبل ادبیات را از آن خود کرد. ماریسون اولین زن سیاهپوست آمریکایی است که برنده این جایزه می شود و دومین زن آمریکایی است که ۵۵ سال بعد از پهل س. یاک Pearl S. Buck این جایزه را دریافت می کند. ماریسون ۶۲ ساله در نخستین بیانیه اش که در پیش از شروع تدریسش در کلاسی دانشگاه پرینستون Pinceton University، جایی که استاد علوم انسانی و زبان است اتمام افتاد، اظهار داشت: من بیش از اندازه خوشحالم. این البته باعث افتخار من است. اما شگفت انگیز این است که بالاخره این جایزه به یک آمریکایی افریقایی الاصل داده شد. داشتن این جایزه به عنوان یک آمریکایی پالرزش است. اما بردن به عنوان یک سپاه آمریکایی پالرزش تر است. به ویژه که مادرم نیز هنوز زنده است و می تواند در این لذت با من شریک شود.»

کمیته جایزه نوبل آکادمی سوئیس در بیانیه اش اظهار داشته است که ماریسون در رمانهای خود زنده کننده یک حسیه اساسی واقعیت زندگی آمریکایی است. رمانهایی مملو از حاذبه های خیالی و معانی شاعرانه.

هیئت ژوری اضافه می کند که: «هرکس می تواند از تکنیک بیانی بی همتای او لذت ببرد، بیانی که در هر رمان متفاوت است و در عین حال مستقل و تکامل یافته، گرچه می شود ریشه های آن را در فاکلنر Faulkner و نویسندگان جنوب آمریکا یافت. تأثیر نهایی بهر حال احساس همدردی و انسانی است که همیشه بر پایه مراح و شوخی عمیق است.»

آکادمی جایزه نوبل در بیانیه خود ادامه می دهد «ماریسون هنرمندی است درجه یک که در خود زبان کاوش می کند، زبانی که او می خواهد از قید و بندهای نژادی آزاد کند. او ما را با درخشش شاعری مخاطب قرار می دهد.»

ماریسون که با رمانهایش تاریخ سیاهان را وارد بحث معاصر می کند و تحریر ادبیات سیاهان را به ادبیات چیره سفید آمریکایی می افزاید، جایزه پولیتزر ۱۹۸۸ را به خاطر رمان «محبوبه» برد. «محبوبه» داستان تسخیرکننده و متقلب کننده ای است از زندگی یک برده فراری که تا دستگیر می شود، گلی دخترش را می برد تا شاهد پرورش او در یک

جامعه برده داری نشود. این رمان با استقبال خوانندگان و منتقدین روبرو شد.

نخستین کار داستانی ماریسون «آبی ترین چشم The Bluest. Eye» در سال ۱۹۷۰ منتشر شد. این رمان داستان زندگی یک دختر سیاه جوان است که شبها دعا می کند تا چشمانی آبی داشته باشد. بعد از آن رمان «سولا SULA» را نوشت که کاندیدای جایزه ملی کتاب National Book Award شد. در سال ۱۹۷۷ «نغمه سلیمان Song of solomon» را منتشر کرد که جایزه ملی منتقدین کتاب National Book Critic Circle Award را به خود اختصاص داد، و در سال ۱۹۸۱ «بچه قبری TAR BABY» را نوشت. ماریسون گفته است که حرفه نویسندگی اش ملهم از «خاموشی بزرگی در ادبیات است، چیزهایی که هیچوقت نه درباره آنها صحبت شده بود، نه چاپ شده بود و نه تصور شده بود همانند: سکوت در مورد دختران سیاهپوست، زنان سیاهپوست. در این فضا بود که من قدم گذاشتم و آنرا بزرگ و عظیم یافتم.»

مایا آنجلو Maya Angelo شاعر و نویسنده سیاهپوست آمریکایی یکی از دوستان ماریسون در مورد کارهای او گفته است «اگر من قرار باشد که روش نوشتن او را تعریف کنم باید بگویم که او جهان بینی یک جادوگر و غزل سراپی یک شاعر بزرگ را دارد.»

ماریسون نودمین (۹۰) برنده جایزه نوبل است که بیش از ۸۵۰۰۰ دلار ارزش دارد. او همچنین هشتمین (۸) زن است که این جایزه را دریافت می کند. آخرین زنی که این جایزه را دریافت کرد «نادین گوردیمر Nadine Gordimer» در سال ۱۹۹۱ بود. ماریسون در یک گفتگوی تلوی دیدار اعلام جایزه گفته است «به رغم آنچه که ما در مورد بی ارتباطی جوایز با کار واقعی می گوییم و اعتقاد داریم، این نشانه ای است که برای من افتخار بزرگی است.» در آخرین رمانش «جاز jazz» که در سال ۱۹۹۲ منتشر شد، ماریسون دنیای دهکده های کوچک را که در سایر کارهایش به عنوان صحنه حوادث انتخاب کرده بود، رها می کند تا داستانی از شهر و خشونت شهری حاکم دهرارلم سالهای ۱۹۲۰، تکنیکی پیچیده و چند بیانی بنویسد.

ماریسون با نام chloe Anthony wafford در شهر کوچک لورین Lorain در ایالت اوهایو متولد شد. او دومین اولاد از یک خانواده چهار فرزندی است. پدرش زارع

و پدربزرگش برده بود. لیسانسش را در رشته ادبیات انگلیسی از دانشگاه هوارد، Howard در واشنگتن در سال ۱۹۵۲ گرفت. در آغاز علاقه مند به هنر رقص بود ولی به زودی این ایده را رها کرد و فوق لیسانسش را از دانشگاه معتبر کورنل Cornell در سال ۱۹۵۵ گرفت پایان نامه اش را در مورد تم های خودکشی در آثار فاکلر و ویرجینیا وولف نوشت. ماریسون بعد از اتمام تحصیلاتش در کورنل مدت دو سال در دانشگاه جنوبی تگزاس درس داد و سپس به دانشگاه هوارد واشنگتن رفت. در آن زمان با هوارد ماریسون، یک معمار ازدواج کرد. در سال ۱۹۶۴ بعد از داشتن دو فرزند از شوهرش جدا شد و در سال ۱۹۶۵ ویراستار کتابهای درسی در یک مؤسسه وابسته به شرکت انتشاراتی Random House شد. شکست رمان «محبوبه» در بردن جایزه ملی کتاب اعتراض ۲۸ نویسنده و منتقد سیاهپوست را برانگیخت. این عده در بیانیه ای ازین بابت ابراز تأسف کردند. بعد از مدتی کوتاه ماریسون جایزه پولیتزر را به خاطر همین رمان دریافت کرد.

اعلام نام ماریسون به عنوان برنده جایزه نوبل تا اسدزای باعث شگفتی ناظران شد. حدس و گمانها روی چهار کاندیدای دیگر بود، شاعر ایرلندی Seamus Heaney، که در چهار سال گذشته همیشه اسمش سر زبانها بوده است، Hugo Claus شاعر، نماینده نام نویسی، و رمان نویس بلژیکی که به زبان فلاندرز Flemish می نویسد، Dao شاعر تبعیدی چینی، و Ali Said Adonis شاعر لبنانی که زاده سوریه است.

گرچه آثار ماریسون عموماً با موفقیت روبرو شده است، عده قلیلی معتقدند که او نویسنده ای که لایق چنین افتخاری باشد نبوده است.

چارلز جانسون که جایزه ملی کتاب را در سال ۱۹۹۰ برد معتقد است که به جای ماریسون، «جورج کارول اوینس Joyce carol Oates» نویسنده دیگر آمریکایی که دارای مقدار قابل توجهی کار است می بایستی جایزه را دریافت می کرد. جانسون معتقد است که این جایزه بیشتر به خاطر حسن نیت به او داده شده است. به نظر جانسون، ماریسون دو روند مختلف سیاسی در فرهنگ آمریکا را با هم مخلوط کرده است: یکی ملی گرایی فرهنگی سیاهان و دیگری حقوق زنان که نتیجه اش اغلب تسد و اهانت آمیز است مردان، مردان سیاه و سفید به یک اندازه به بدی تصویر شده اند. جانسون معتقد است که دادن این جایزه به ماریسون بیروزی «از نظر سیاسی صحیح بودن است» بوده است.

بافت خشمگین درون اسطوره



بی انتها تبدیل می‌کند.

بله، روابط نژادی و نژادپرستی در رمانهای ماریسون حل‌ناپذیر شده، ولی هرگز نه بصورت آموزشی. گرچه کارهایی مانند «آبی ترین چشم» و «سولا» به خواننده تصویری دقیق از تمامیت اجتماعی و نحوه زندگی می‌دهد. ماریسون در واقع نگران شرایط اجتماعی نیست (یا واقع‌گرای اجتماعی)، بلکه نگران عواقبی است که آن شرایط روی روح و قلب زنان و مردان دارد.

در «آبی ترین چشم» یک دختر جوان سیاه در انتظار چشمانی آبی است. در «بچه قیری»، یک زن جوان سیاه خود را بین دیای سفید پستان یاریس و دنیای مشوقه سیاه پوست خود، یک چنایکار فراری از شمال فلوریدا، سرگردان می‌بیند. و در شاهکار ماریسون، «محبوبه»، که جایزه پولیتزر را نیز برده‌است، یک برده فراری سعی می‌کند که با عمل نویدماند آشتی کند که بهاطر رهایی فرزندش از سرنوشتی که خود به عنوان قربانی یک سیستم که با زنان و مردان مانند بهره‌رفتار می‌کند، مرتکب شده‌است. محتوای این رمانها، میراث شاعرانه و پرفراز و نشیب اند؛ در ریتم هالکری در تصویرسازی «گاریس مارکزی»، و در توانایی ادغام زمان گذشته و حال در یک ادراک و سوسو رنده «مارسل پروسی».

در داستانهای او ارواح و عروسکهای جادوگری «وودو» و «Voodoo»، درمی که او پنجره‌ها به خارج پرتاب می‌شود، کیسه‌های استخوان که از سقفها آویزانند و بدنهایی که از درختها آویزان است وجود دارد. در «نغمه سلیمان» یک مأمور بیمه به روی بام یک بیمارستان می‌خرد که پرواز کند در «سولا» Sula بازگشت قهرمان داستان به خانه با بلای پرندگان سیاه سرخ همراه است. این وقایع خیالی برای شخصیت‌های ماریسون عادی است. آنها به زندگی در دنیایی عادی، که خارج از دسترس است عادت دارند. آنها به تاریخی که در بیرحمی و دروغ غیرواقعی است آشنا هستند

خسوف و حوادث متاثرکننده توانان در رمانهای ماریسون بوقوع می‌پیوندند: یک برده فراری گلوی دخترش را با ابره می‌برد، یک فروشنده لوازم آرایش مشوقه خود را می‌یابد و او را به ضرب گلوله از پای درمی‌آورد، یک پسرزن به سر خودش را به‌خاطر متاد بودن آتش می‌زند

اینها مرگهایی تصادفی و بی‌معنی نیستند، بلکه مرگهایی اند که به وسیله تاریخ شکل داده شده‌اند، به وسیله دهه‌هایی متأثر از یاس نسلی و خاطره‌ای فراموش نشدنی از بردگی و خیانت به وقوع پیوستند.

در حقیقت برای شخصیت‌های ماریسون که بین «بود و باید» باشد سرگردانند، بی‌گامی وجود ندارد. «یک مرد بی‌گناه در مقابل خداوند یک گناه محسوب می‌شود، غیرانسانی و در نتیجه بی‌ارزش. هیچ مردی نباید بدون جذب گناهی از نوع خودش، جنبه‌های منفی شخصیت‌اش، حتی اگر آنها باعث پرمردن و دیفهای شیپوهای فرشته و ریختن شان از شاخه بشود، زندگی کند.»

در شش رمان که بطور تصادفی در برگزیده ۳۰۰ سال تاریخ امریکاست، ماریسون وحشت‌های بردگی و میراث انگیزه‌ها و معیبت آنها در یک اسطوره، که مستحکم بافته شده‌است، تنیده است. موفقیت او نه در عرضه کردن یک تابو به طریقه مرسوم در ادبیات سفید امریکا است، که در مجموعه مقالات اخیر خود به آنها حمله می‌کند، بلکه در خلق مجموعه کارهایی است که با درخشش به عنوان یک حماسه امریکایی روی پای خود می‌ایستد.

ماریسون تاریخ سیاهپوستان در امریکا را که اغلب وحشتناک است انتخاب کرده و آنها به اسطوره‌ای در قلمروی

بعضی از شخصیت‌های ماریسون در خاطره ماندگار هستند.

مرد شیرفروش، که حتی بعد از دوران بچگی از سینه مادرش شیر می‌خورد. «Son» که در باتلاقهای جزیره‌های کارائیب برای یافتن دوست دختر خود به جستجو می‌پردازد - ولی این زنان داستانهای او هستند که برای جا گرفتن در ذهن خواننده تلاش می‌کنند: مادرک بزرگ در رمان «Sula» که پایش را جلوی قطار می‌گیرد تا از پولی که بابت جسراحت وارده دریافت می‌دارد گذران زندگی کند. «ریبا Reba» در «نغمه سلیمان» که زندگی‌اش از راه فروش اعضای بدنش می‌گذرد، جادین Jadine در «بچه قیری» که آنتدر زیبایست که می‌تواند بچه‌های سفید را ناپدید کند.

جادوگران، ساحران و نجات‌یافتگان، این زنان در یک مقطع زمانی همه مشتاق زندگی بوده‌اند، مشتاق پذیرفتن خطر، شورها و عشق، گرچه از خطر بیش از اندازه غمخواربودن آگاهند، گرچه می‌دانند که از دست دادن و ترک کردن جرئی از شرایط زندگی‌شان است

پدران و مادران می‌میرند، بچه‌ها بزرگ می‌شوند، عاشقان ادامه می‌دهد، زمین فروخته می‌شود، داراییها دزدیده می‌شوند. این اولین درسی است که «Sethe» قهرمان داستان «محبوبه» به قیمت گرامی می‌آمورد. دومین درسی که می‌آموزد ایست که بعضی وقتها گذشته باید فراموش شود، که رستگاری نه در یادآوری بلکه در فراموشی است.

در حقیقت رستگاری همیشه یک امکان برای شخصیت‌های ماریسون است، به‌خاطر اینکه به همان اندازه که دیدگاه ماریسون بیرحم بظن می‌آید همان اندازه او با سیاست عمیقی برای «آهنگی که دنیا می‌نوازد» می‌نویسد. همانطور که او در «چار ۱۸۷۷» نوشته است:

«آنچه برای من باعث کنجکاوی است اینست که وحشیانه رفتار کردن با انسان هیچوقت یک نسل از وحوش پدید نمی‌آورد.»

نمونه‌هایی از نثر تونی ماریسون



«هیچ‌های بلند می‌کشیدند و روبان‌ها و شانه‌های براقی که موهایشان را با آن بسته بودند، به حرکت در می‌آمد. وه، بر لبانشان رژ گوجه‌ای غسلی مالدیه و ابروهایشان خط باریک درخشانی بود. اما هیچ چیز نمی‌توانست زاری‌شان را متوقف کند و هیچ چیز نمی‌توانست مردانشان را وادارد تا به راست یا چپ بنگرند
(از گره‌کور (ناپف، ۱۹۸۱)

وقتی چهار سوار - معلم مدرسه، برادرزاده، شکارسی بردگان و کلانتر - آمدند، خانه جاده بلواستون چنان خلوت بود که گمان بردند، دیر رسیدند. سه تن از اسب به زیر آمده و یکی بر زمین نشسته ماند. اسلحه او آماده بود و نگاهش را از خانه به راست و به چپ می‌گرداند می‌آید! فراری راه گریزی بیاید. گرچه نمی‌توانی بگویی کجا، اما گاهی می‌توانی نهانگاهشان را ببایی زیر تخته‌های کف اتاق، آیدارخانه یا حتی دودکش بخاری. اما آن وقت هم باید مواظب باشی زیرا آرام تریشان، همانی که از انبار علوفه یا از دودکش بخاری بیرونش کشیده‌ای، ممکن است فقط برای دو یا سه ثانیه همراهیت کند. گمته ای که حتی اگر در حالت ارتکاب حرم دستگیر شوی، گویی تشخیص می‌دهند باید زنگ باشند و اسلحه مرد سعید را ندیده بگیرند درست مثل بچه‌ای که هنگام برداشتن مربا از شیشه گیر افتاده، لبخند بر لب دارند، اما وقتی به آنها می‌رسی تا طلب بیجشان کنی، نمی‌توانی بگویی چه رخ خواهد داد. آن سیاهی که سرش نکان تکان می‌خورد و پستان کودک گیر افتاده سر بر نگاه لبخند بر لب دارد، ناگهان می‌تواند مثل گاو نری بفرود و کارهای باورنکردنی بکند.
(از دل‌بند (ناپف، ۱۹۸۷)

«اکنون صفحه روی گرامافون است. زن می‌تواند صدای ناشی از لرزیدن سورن به ابتدای صفحه را بشنود. لبخند چهره دو برادر را روشن می‌کند. یکی به سوی آن دیگری حم شده و بی آنکه چشم از دور کاس بردارد، پیج می‌کند. دیگری از سر تا پای دور کاس را که به سوی آنها می‌آید و رانند می‌کند و همچنانکه نوای آرام و مه‌گون موسیقی فضا را پر می‌کند، با لبخند پیشگی اش چینی به بینی می‌دهد و برمی‌گردد»
(از جاز (ناپف، ۱۹۹۲)

«آینه کنار در تنها آینه‌ای کنار در نبود، محرابی بود که مرد پیش از رفتن دمی پراپس آن می‌ایستاد تا کلاهش را بر سر بگذارد، صدای گهواره‌ای قرمز هنگامی به تکان می‌آمد که او در آشپزخانه نشسته بود. با این وجود هیچ چیز او - مال او - نبود که زن بیاید. گویی هراس داشت مرد را دچار توهم کرده باشد و ضروری بود عکس آن ثابت شود. غیبت مرد همه جا محسوس بود، زهرش را بر همه جایی می‌پاشید، اثاثیه را به رنگ اولیه‌شان باز می‌گرداند، خطوط زوایای اتاق را واضح می‌کرد و گرد و غبار نشسته بر روی میز را به رنگ طلایی روشنی در می‌آورد. وقتی مرد آنها بود، همه چیز را به سوی خود می‌کشید. چشم و دیگر حواس زن را متوجه خود می‌کرد و به نظر می‌رسید تمامی چیزهای بیجان که به هنگام حضور او به چشم می‌آمدند، به خاطر او وجود دارند. اما اکنون که رفته بود، همه این چیزها که مدت‌ها زیر سیطره حضور او بودند، به جلوه در آمده و پر زرق و برق می‌نمودند»

(از سولا (آلفرد ای، ناپف، ۱۹۷۳)

«مرد اندیشید زن قشنگی است. زنی با پوستی کمی تیره کسی که می‌خواست برای عشق بکوشد و در راه عشق پمیرد. غرور و خود پسندی این زبان پادری متحیرش می‌کرد. این زنان همواره کودکی‌شان با تاز پروردگی توأم بود. بزرگترها هوس‌هایشان را جدی می‌گرفتند و پرورده می‌شدند تا در بزرگسالی تنگ چشم ترین و آرمندترین آدم روی زمین شوند. عشق حقیرشان در تنگ چشمی می‌بالید و هرچه پیش چشم می‌آمد، می‌بلعید. آنها نمی‌توانستند این واقعیت را باور بدارند یا بپذیرند که مورد پرستش نیستند، فکر می‌کردند اگر روزی آشکار شود انگار کسی عاشقشان نیست، جهان زیر و بر می‌شود. چرا که فکر می‌کردند خیلی دوست داشتی هستند؟ چرا فکر می‌کردند متاع عشقشان به او دیگران یا حتی به خوبی عشق هرکس دیگری است؟ اما آنها اینگونه نمی‌اندیشیدند و چنان عاشق عشقشان بودند که هر که را سد راهشان می‌شد، می‌کشت»
(از غزل سلیمان (ناپف، ۱۹۷۷)

رمان سیاه نیویورک سیتی می‌گیرستند و مردانشان نه به راست می‌نگریستند و نه به چپ. نه اینکه به آنچه در پیش رویشان می‌گذشت، بی توجه بودند. نه. آنها نمی‌خواستند گریه‌های زبانی را شاهد باشند که لباس‌های حین هیکل‌هایشان را به دو نیمه تقسیم می‌کرد، بی در بی

آن شر باشکوه



نوکر خانه آن را کشف و رو کند. خلاصه آنکه عجیب یک تصور «مشهدی عباد» ی تاتر داشتند و مانده بودند به من چه بگویند؟ - نمایشنامه؟ - متأسفانه ما نمایش چاپ نمی‌کنیم - شما هزینه‌اش را به عهده می‌گیرید؟ - خیر، نمایشنامه راه ندارد - بله، ولی باید در نوبت باشید... (اگر چه همانوقت‌ها برخی از ناشران جوان و روی دست آنها «بنگاه ترجمه و نشر کتاب» با چاپ آثار نمایشنامه نویسان بزرگ جهان خودی نشان می‌دادند و به این وسیله تجدیدی می‌کردند... و ما در حاشیه‌ی خیابان «شاه‌آباد» مشغول این لیت و لعل‌ها و چانه زدن‌ها بودیم که الصلا بلند شد مجله‌ای به نام «کتاب ماه» و با نظارت جلال آل‌احمد به زودی منتشر می‌شود. من «روزنه‌ی آبی» را به شاملو دادم، که نسخه‌ی دیگری از آن را در سال ۳۹ دیده بود و مرا به شاهین سرگیسیان هم معرفی کرده بود، که در معنی معاصر کلمه رؤیای تئاتر ملی در سر داشت و در به در دنبال نمایشنامه‌ی ایرانی می‌گشت. شاملو این بار هم دست مرا گرفت و «روزنه‌ی آبی» را به آل‌احمد سپرد، با این تأکید که مظنه بگذارد و چنانچه مناسب دید، در «کتاب ماه» چاپش کند. دفتر مجله کوچکی برلن بود و من هنوز آل‌احمد را ندیده بودم. اما داستانهای کوتاه و مقالات خوشدست او را جسته به جسته می‌خواندم و چند تایش خوب در خاطر من مانده بود، «هدایت بوف کور»، «مشکل نیما» و این اواخر «جشن فرخنده» و «... مشخصات کلی ادبیات معاصر». و او را نویسنده‌ای یافته بودم شش‌دو رنگ و روی پا، که تازه تازه در سبک و دید داشت پوست می‌انداخت و آهسته آهسته به پیشنهادی صحنه می‌آمد. آن هم در غیاب پیشگامان داستان ما، جمالزاده و علوی و چوبک (که هر کدام به یک صورت غایب بودند.) و در حضور نویسندگان خوش نشینی چون دشتی و مطیع‌الدوله و مستعان، که با وجود اختلاف مزاج هر سه از سلک عافیت طلبان و محترمین بودند و آفت و زیبا و فتنه می‌نگاریدند (و من برای آن که یک نمای عمومی از صحنه ادبی آن سالها داده باشم، مجبورم شما را قدری معطل کنم.) و در آثارشان از حقوق جامعه‌ی نسوان به شدت دفاع می‌کردند، و البته این حقوق را انحصاراً در خال هندوی، دندانه‌های آبدار، جورابه‌های پاناما و نمی‌دانم چه چیزهای دیگر ایشان می‌دیدند. و چون زاویه‌ی دیدشان را روی همین دو سه نقطه گذاشته بودند، ناچار برای اینکه حقوق بر باد رفته‌ی نسوان ما را از اجتماع نایکار بستانند، در جای جای داستان‌شان مصلحانه غیرتی می‌شدند و از همان زاویه به سوی جامعه کوس می‌پستند که چرا مردهای رعایت حقوق انسانی زن را نمی‌کنند و زیر دشمن اینقدر سست است که حتی به دیدن یک لنگه کش یا دندان شکسته‌ی بد نمای زن در دم کلید می‌کنند و یک ریس برای شخصیت او نقشه‌های پلید می‌کشند؟ این فتی شیست‌ها و منگولهای عشق که بویی به راز معجون «سکس و سیاست» در بازار ادب برده بودند، همانقدر از روح سکس

بسیار خوب آقای عزیز! که می‌خواهید تقدما و برداشتهای جلال را با نمونه‌ی آثار نقد شده یک کاسه کنید و با هم و یک جا دریابورید. این بد نیست، هیچ، که بسیار هم معقول است. چرا که در قلب این مقابله‌ی نقد و اثر دادگاهی است که شما قاضی و مرتکب را کنار هم نشانده‌اید و جبهه‌ای هم برای خواننده باز کرده‌اید تا بعد از سی سال - حدوداً - یک قضاوت قطعی روی جفتشان بگذارد، که گونه‌ای قضاوت تاریخ در کیسول است. اما آنچه می‌ماند و بر سهم کوچک من پار می‌شود، این است که می‌ترسم نکند برای خواننده این شبهه پیش بیاید که در نقد جلال ستمی بر نمایشنامه‌ی من رفته است. مخصوصاً که می‌دانم چنین مقابله‌ای - بدون یک مقدمه - نه تنها به نفع جلال تمام نمی‌شود، که شبهه را قوی هم می‌کند. اینکه مثلاً کجای نمایشنامه به زنجیر گسسته شبیه است؟ یا این سیاه مشق و زبان شلیخته کدام است؟ یا شهرک مدرنی که مهندسان پیمانکار فرانسوی در «هرزه ویل» ساخته بوده‌اند، چه مربوط است به آن «هرزه ویلی» که ناصر خسرو بقالش را در «سفرنامه» دست انداخته؟ و حرفهایی در این ردیف، حال آنکه خودم اینطور می‌پندارم که در این مقابله اگر ستمی رفته باشد، بی شک بر جلال رفته است. نه از باب اینکه نمایشنامه‌ی مرا پسند نکرده، یا مایه کم گذاشته، یا سه قمع‌چله تاخته، یا چه. دقیقاً به این دلیل که از روی همین برداشت و یک نقد شفاهی و یادداشت دیگری از جلال بود که من بعدها در یک درنگ طولانی به «روزنه‌ی آبی» بازگشتم و شالوده‌اش را به هم ریختم، و نمایشنامه‌ی دیگری از لفاف نسخه‌ی اول بیرون کشیدم که این دو مسطوره برگرفته از همان است و جز در یک درونمایه‌ی مشترک ربط بسیار ناچیزی به نسخه‌ی اول، و لا محاله به نقد جلال پیدا می‌کند... این لب کلام است و شما مختارید مطلب را تا همین جا کوتاهش کنید و به عنوان مقدمه‌ای بر یادداشت جلال نوی کتابتان بگذارید. ولی من به خاطر شکافتن انگیزه‌های این نقد (که خودش واژه‌ی برداشت را به جای نقد خوشتر داشت.) و احساسی که الحال به آن دارم، و بالاخص برای رد هرگونه شبهه‌ای هیچ بد نمی‌دانم بعد از ثلث قرن - حدوداً - که آبهای بسیاری از آسیاب افتاده است و منظره‌های پشت سر شفاfter به نظر می‌رسند، گذری هم به کوچه باغهای قدیمی بکشم، به قصد آنکه شاید حقایق دیگری از گوشه‌های خاموش دوردست بیرون بیاید و این میان شرحی هم بیشتر از یک مقدمه دست خواننده را بگیرد.

زمستان ۱۳۴۰ من نمایشنامه‌ی «روزنه‌ی آبی» را تمیز کرده بودم و مدتی بود در هوای انتشار آن راسته‌ی «شاه‌آباد» پرسه می‌زدم که بورس ناشران تئومند تهران بود و بالاتفاق نمی‌دانستند نمایشنامه یک شق عمده‌ی ادبیات است که می‌تواند و باید چاپ هم بشود؛ بلکه به یک طرز لوکس گمان می‌کردند نمایش چیزی است به شکل یک کوزه‌ی اشرقی که ارباب خانه شب به شب توی «جامعه‌ی باربد» چال می‌کند تا

محروم بودند که درک شیرینانه از سیاست داشتند. چنانکه برای آقایان اصلاً تفاوتی نمی‌کرد که مرد داستان‌شان مأمور خفیه یا یکی از اعیان روزگار باشد. در دید بسته آنان کائنات‌ها، هر دو نر بودند و هر دو به لنگه کفش، خال هندوی، و نمی‌دانم چه چیزهای دیگر بانوان ما به چشم ناپاک نگاه می‌کردند، و در نتیجه هر دو متعدی بودند و یک قماش و مستحق مکافات، آن هم نه در یک معماری خالص مرمری، بلکه به ترکیب چند صحنه‌ی مغروریه، یک ساختمان پاد کرده، و یک رشته از مکالمات مرده‌ی محفل. (از این فرقه‌ی زن نویس انصاف که ساخت بیرونی مستعان سالمتر است.)

خوب، من چرخ کوچکی در ادبیات رسمی مقطع ۴۰ زدم که بگویم در آن جو آبکی با این آدمهای سودایی، که از مار فقط شکلش را می‌کشیدند و «مابقی» نه در ارائه‌ی یک ساخت فشرده‌ی مدرن مردمی (نه مردم پسند)، که در کلفتی کتاب بود، در آن هنگامه‌ی سانتی‌مانتالیسم رقیق، من جوان بیست و یکی دوساله‌ای بودم که داستان هم می‌نوشتم و آثار جلال را با لذت و اشتیاق می‌خواندم، و رشادت او را در تخریب این مفزهای پوسیده، و پزهایش را برای گرفتن سکان، و ظریف کاریهای او را در خلق یک زبان مفناطیسی، که سرشار از ریتمهای معاصر و حس کوچه بود، از دور تحسین می‌کردم و کم‌کم داشتم به خود او کنجکاو می‌شدم. راستی این مدیر مدرسه کیست که دنگش گرفته است قد باشد و سیگارش را در زیرسیگاری براق یک مرد پینه بسته تکانده است؟ این چگونه آدمی است که قلم آخته‌اش را در هر مقاله به خشم در این هیكلهای جسیم‌الجنه فرو می‌کند و یکپارچه فریاد و شورش است؟ آیا یک سید جوشی است؟ آیا در میان این جماعت بی‌معنی هیچگاه لب به خنده گشوده؟ آیا طرز نشستن یا راه رفتنش پلشت و عامیانه نیست؟ و آیا ممکن است شی به رنگ یک چهار مضراب داغ بشکنی زده باشد؟ اصلاً صاحب این قلم با آن حضور و عیاری و بالایی چطور می‌تواند در زندگی آدم خوشبختی باشد؟ یا انگشت توی دماغش بکند؟ یا حتی از حاجتهای قبیح ابنی آدم را داشته باشد؟ باور کنید آقایان حقیقت است. این احساسات رمانتیک بود با یک عطر زلال که من قبل از اولین ملاقاتمان به جلال داشتم، و هیچ بی‌میل نبودم نویسنده‌ی خشمگین «مدیر مدرسه» را از نزدیک ببینم، و چنانچه دست داد، با او رفت و آمدمی هم بکنم. و حالا خودش پیش آمده بود و «روزنه‌ی آبی» من واسطه‌ی این برکت شده بود و هوالصرا... ساعت پنج، کوچکی برلن، «کتاب ماه».

یک غروب سرد و خاکستری بود و من راس پنج در دفتر مجله حاضر شدم. در همان نگاه اول جلال را مردی با محضر و چسب یافت، که بلند و رسا بود و ظاهری سازگار و سبک داشت پر از ریزه کاری، و دو فک برجسته، و موهایش به گاه دود می‌زد و آن سبیل قیصر را هنوز پشت لب نیروورده بود. نشستیم. قدری به گپ گذشت و گفت حرف و سخنهایی درباره‌ی نمایشنامه‌ی من دارد و یادداشتی هم رویش گذاشته. بعد مفاد یادداشت را - که عبارت از چند نکته و انتقاد بود - دانه به دانه برای من شکافت، ضمن اینکه هر به گاهی به متن نمایشنامه رجوع می‌کرد و سطرهایی از آن را به تعحیین برداشتهای خود می‌خواند. بعد هم اینکه «روزنه‌ی آبی» را دقیق دیده است و به عنوان کار اول من، ای، بدش نیامده است و به شرط رفع اشکال در همین شماره چاپش می‌کنیم و هزار و پانصد تومان حق‌التالیف شما می‌شود، و حتماً این کار را بکنید و چه. سینه‌ای صاف کردم و در جواب دو سه اشکال او توضیحاتی دادم، که بحث شد. ریز بحث یادم نمائده است. اما رئوس نکته‌های او در آن یادداشت جمعاً اینها می‌شد: جوانهای شما علیه پیرها قیام می‌کنند و ما به ازای این دعوی حرفی برای گفتن ندارند، و این نمی‌لیسم، یعنی توحش مطلق است. شما سروهه این آقایان را از یک کرباس گرفته‌اید و جنس زبان و تفکرشان یکی است. پس چه نیاز است به اینکه سه نفر بیایند و یک حرف بزنند؟ یکی شان کافی است. ایضاً حضرات خیلی فسناله می‌کنند، جمله‌های گنده‌ای برای هم می‌یافتند، که خاصیتی ندارند، جز آنکه نمایشنامه را سنگین و بی‌قراره کرده‌اند. این دو نسل در صف‌آرایی خود همسنگ نیستند، شما کفه را زیرکانه به نفع جوانها چربانده‌اید، و این، هم بی‌انصافی است، و هم جدال مرکزی را از این قوت می‌اندازد. پیربازاری سمبول نسل قدیم است که به دست این بچه‌های جوان کوبیده می‌شود؛ در حالی که او کاراکتر حتی تیپ نیست، یک مقوای توغالی است، غیرواقعی تر از کاریکاتورهای گوگول. (برای اولین

مرتبه گوشم به نام گوگول تیز شد.) بنابراین، در این لشکرکشی کامله‌الوداد جوانها ضربت کاری را آنها به او نمی‌زنند، در حقیقت شما به او زده‌اید. همچنانکه در پایان وقتی پیربازاری از سفر می‌آید و در می‌زند، اگر سرکار دخالت نمی‌کردید، دخترش (افشان) - که شعر بیشتری در او به کاررفته - قطعاً دژ را به روی پدر باز می‌کرد. الباقی می‌ماند فضا و باران و چخوف بازیهای نمایشنامه که خوب است و اسم نمایشنامه که قرنگی ماب است و ملموسترین آدمهای شما که مادر و کفت خانه هستند و چه...

و در بحثی که درگرفته بود، می‌دیدم که لحن او تدریجاً شدید و کلامش بی‌پرده و برنده می‌شد، و اصلاً حجاب و جذایت اولین ملاقات را نداشت. و من هم البته مؤدبانه یا او می‌آمدم. و این آهنگ بحث را تند و عصبی می‌کرد و وضعیت نامطبوعی به مجلس می‌داد. می‌دانید؟ امروز ذهن من نسبت به چیزیات آن جلسه کمی تار شده است. اما یک حرکت حساس و چند جمله‌ی برهنه‌ی او بی‌کم و کاست در یادم مانده است. ایستاده بود که نمایشنامه را تقریباً پرت کرد روی میز و با عتاب گفت: «این استوهای جوان یک بنده‌ی خدای پیرمرد را به جای خانه و سنت و اصالت خود زیر پایشان له می‌کنند که چه بکنند؟ که کوله بارشان را بردارند و بروند توی تریاها و فاحشه‌خانه‌های پاریس و لندن و هامبورگ پولهای همان پیرمرد را دود کنند و از همان جا به ریش من و شما بپندند؟ در عرف ما این فرار است، و تاوان این فرار را که می‌دهد؟ آن پیرمرد خنگ؟ نه، من و شما می‌دهیم حضرت ا!»

با احتیاط گفتم:

«ولی... من مسئول فرار آنها نیستم.»

اما او با همان حالت برگشته اضافه کرد:

«در هر صورت، به نظر من این جوانهای شما مظهر کامل عیار غرب زدگی هستند که من به تفصیل خدمتش رسیده‌ام، و شما در آینده نزدیک خواهید دید.»

و نمی‌دانم چه گفتم که با لحن کوبنده‌ای جواب داد:

«قاج زین را بگیریم جوان، اسب سواری پیشکش مان!»

که گفتم:

«بله!»

و در سکوت بلند شدم، و چند کلمه‌ی دیگر گفتم و احساس کردم و گوشه‌ایم داغ شده است. آنوقت نمایشنامه‌ام را برداشتم و دستی دادم، و زیر باران ریز و پر پشت سر شب

کوچه‌ی برلن یقه‌ی بارانی‌ام را بالا کشیدم و تنها و تاریک و مه گرفته طرف خیابان نادری به راه افتادم. نیم ساعتی در کافه‌ی «فیروز» نشستم. (از قضا در آن شب بارانی کسی از متعلقان من به کافه نیامده بود.) و دز طول یک چای دو سه بار یادداشت جلال را خواندم و آنگاه تلخ، زخمی، و آهسته آن را پاره کردم. این اعتراف درون‌ناکی است آقا، که من در این لحظه خود را از کابوس آن خلاص کرده‌ام. (بگذریم که بعدها جلال تلخی آن شب را از دل من درآورد، که داستانش ذکر مصیبت است.) پس کنم. نتیجه گرفتم که باید آستینها را بالا بزنم و به همت خودم نمایشنامه را چاپ کنم. چون به هیچ وجه حاضر نبودم حتی یک نقطه، آن هم به این شکل فرمایشی در نمایشنامه‌ی من دستکاری شود. گیرم که چاپ اولین کار بلند یک جوان تازه وارد در «کتاب ماه» فخری داشت و هزار و پانصد تومان حق‌التالیف در آن روزها و در مقیاس دوتومان صرف جیب روزانه برای من پولی بود که هنوز حقوق فرهنگ را دشت نکرده بودم. با دوهزار تومان مرحمت یکی از دوستان (احمد آذره‌شنگ، یاد باد.) بی درنگ «روزنه‌ی آبی» را زیر چاپ بردم. کتاب در خردادماه ۴۱، درست هزمان با انتشار شماره‌ی اول «کتاب ماه» درآمد و در اوایل بهمن ماه ۴۵ و با چه و الزاریاتی به کارگردانی سرکیسان (که رخصت نیافت دستبخت خود را بالای صحنه ببیند.) و به نیابت آربی آوانسیان پنج شب در صحنه ماند و جلال هم به دعوت من آمد و نمایش را کامل دید. موقع رفتن قیافه‌اش خفه بود و خسته می‌آمد. و ما در سالن انتظار ایستاده بودیم و شلوغ بود، که رهگذرانه خوش و بشی کرد و گفت: «این همان است که حضرت ا فکر می‌کردم جمع و جورش کرده‌ای.» و یک مکالمه‌ی کوتاه و رفت و این یادداشت مربوط به همان اجرا، یعنی همان متنی است که در سال ۴۰ خوانده بود.

اما فقط بعد از اجرای «روزنه‌ی آبی» بود که متوجه شدم جلال در دفتر «کتاب ماه»

چه می‌گفته است. تقصیری هم نداشتیم. هرچند از «روزنه‌ی آبی» تا سال ۴۵ سه نمایشنامه‌ی بلند دیگر نوشته بودم و آثار نمایشی فراوانی هم دیده و خوانده بودم. اما این اولین تجربه‌ی بود که روی صحنه داشتیم، تجربه‌ی دشواری که تمام گرفتارهای متن نمایشنامه‌ام را تمرین به تمرین در آن کشف می‌کردم، و بالاخص در آن شب دعوت بود که فهمیدم درست است: نمایش به زنجیر گسسته‌ی شبیه بود که بسیار کشدار و تخت از کار درآمده بود. آدمها واقعاً به نظر مقوایی می‌آمدند. جمله‌ها به هر طرف پرتاب می‌شدند. ارتباط‌ها گسیخته، مکثها بی‌معنی، و حرکات و چینشها خشک و نامنسجم بود. و من عرق پیشانی‌ام را پاک می‌کردم و چند ردیف جلوتر جلال را می‌دیدم که سرش پایین است و یادداشت برمی‌دارد، و فروغ را، که گوشه‌ی دیگری نشسته است و با همراهان بلند بلند حرف می‌زند، و گویی به محتوای صحنه اعتراض می‌کند. (فروغ قبلاً قرار بود نقش افشان را بگیرد. مدتی هم دور میز نشسته بود و نقش خوانی کرده بود، ولی با اشکال تراشی‌های اداری و در پی آن پاشیدن گروه، کنار رفته بود.) و تمام این خنس‌ها نه به اجرای سرکیسیان، آن پیر مظلوم، که از اساس برمی‌گشت به ضعف عمومی خود متن، به نارسایی تکنیک، به بافت ست و بی‌حال، به زبان ادبیانه اما پلشت، و به آدمهایی که درون داشتند و شاداب و خوندار بودند ولی تناسب و اندازه نداشتند و چفت نمی‌شدند. و اینها همان ملاحظات بود که جلال، هم در دفتر «کتاب ماه» و هم پنج سال بعد در همین برداشت سر دستی روی آنها مکث کرده بود و مویی هم در آن نمی‌خزید. این بود که در یک فرصت دوماهه نشستیم و با نمایشنامه خلوتی کردم. و تا جایی که راه می‌داد، آبش را کشیدم. نقشها را در ابعاد صحنه تراشیدیم. دیالوگهای تخت و بی‌مایه را دور ریختم. فضا را پر، و رابطه‌ها را چفت و چالاک کردم. اما در مدار اصلی، یعنی بن اندیشه‌ی نمایشنامه دستی نبردم. اما نتی بود از یک دوره گمشده، از سیمای جوانی من، که با همان صداقت و عریانی گذاشتم بماند. و این نسخه‌ای است که در سال ۵۶ به چاپ دوم رسید و در همان حوالی از رادیو و تلویزیون پخش شد، و گویا در این دو رسانه اجراهای موفقی هم داشته است.

مسئله‌ای نیست نکته این است که باید بگویم همین یک برداشت سر دستی عادلانه ترین و آن زمان محکمترین ضربتی بود که به سینه‌ی من خورد و مرا کله پا کرد و مدتی انداخت. ولی وقتی به هوش آمدم، و برخاستم و ژانویی تکاند، دیدم سبکترم. دیدم نیروی تازه‌ای در من دمیده می‌شود. و دیدم این نیش، این ضربت کارساز تمامی آن خودکامگی و انیت را- آنچه جلال اسمش را «کله شقی جوانی» گذاشته بود- از احشای من بیرون ریخته، و مرا از درون شسته، با شکیب، و خارایی کرده‌است. از آن پس دانستم هیچ اثری، حتی اگر یازده بار نوشته باشیش، وحی منزل نیست. هیچ نظری، حتی اگر در چند عبارت شتابزده خلاصه شود، بی‌وجه نیست. و هیچ نظم و نسبتی هم در واقعیت جهان ما قطعی نیست. و این پیام زیرینی بود برای من از کسی که در قلمروی ادب نه پرت و ناشی و آشفته حال بود، نه شائبه‌ی غرضی داشت، و نه قلم را پلکانی کرده بود برای رسیدن به آب و دانه‌ای. بلکه روراست نظامش همین بود. تپنده، جوشان، صمیم، مری. همچون برادر ارشد خانهای به وسعت یک دهه، که از دور و نزدیک شاهد و مسئول ریزه‌ترهایی است که در گوشه و کنار جست و خیز می‌کنند، و او ایستاده نگران صحن خانه است و انگار الساعه می‌گوید: «هان؟ آن پشت مشت‌ها چه کرده‌ای؟» یا «ناخن را نشان بده ببینم!» باور کنید این یادداشت با همه‌ی عتاب و خطایش برای من همچو حال و هوایی دارد که سراپا لطف و ملاحظت و عین شربت است. می‌دانید؟ شاید یکی هم به این علت است که در میان چهره‌های درشت آن روزگار که برای خود هواریان و حاشیه داشتند و کبابی میدان ادب بودند، جلال تنها کسی بود که بر تلاطم و طمیان من غلبه داشت و بی‌آنکه بخواد، مرا مثل کوثر پشتک زن «درویی» چنان جلد کرده بود که با هر قدرتی که پرواز می‌کردم و اوج می‌گرفتم، سرانجام به سوی او یله می‌شدم و بر بام خانهاش می‌نشستم. و «روزنه‌ی آبی» این طیفان، این پرواز رهایی بود، که من امروز از دنیای خشونت بار و بی‌در و پیکرش فرسنگها دور شده‌ام، در عین اینکه معصومیتی از خروش و خشم و بی‌پناهی روح جوان خود را در آن پخش می‌بینم و آن را به وفای عهد دوست می‌دارم. خصوصاً که در گذشته ماهه دردرس، و رنج بسیار من بوده است. در این سالها نیز دیدم که بوده‌اند کسانی از اهل فن، که «روزنه‌ی آبی» را که بهترین نمایشنامه‌ی

من قلمداد کرده‌اند. این هم گرچه در مذاق من خوش نیست، برایم عزیز است. اما عزیزتر آن چند جمله‌ی صریح و برهنه‌ای است از مردی ناب، که هوشمند و بی‌قرار بود. حذاب و خوشفواره بود. سه قمچیله می‌تاخت. عصا ماب و حیان نبود. آتش باری اشقیا و دالانداری اصحاب ظلمه را نمی‌کرد. عیار بود و از تبار عیار نمایان نبود، که جا و بی‌جا و یک جمله در میان به روح دموکراسی قسم می‌خوردند و اما از لای بد بند عیاراشان بوی نفس استالین بلند است. فرشن بهارستان ادب را نه قطعه قطعه و هر قطعه به دست یکی به غارت رفته، که یکپارچه می‌خواست، و نه زیر پای کبریا خود فقط، بلکه برای جمله‌ی همپالکیان، حتی برای من از راه رسیده‌ای که تازه یک «افول» نوشته بودم. با آنکه انقلابی در نثر گنده‌گوی اشرافی آرکاییک ضد مردمی کرده بود و آدمهای مضمتی هم به این خاطر بر سرش نوک می‌زدند که چرا زبان ما را دم بریده و ابتر کرده‌است، آقا، هرگز ندیدم ادعایی بکند، یا در وصف کار خود ارجوزه بخواند. (فقط یک بار در مصاحبه‌ی «اندیشه و هنر» اشاره‌ی کم‌رنگی به زبان خود کرده است.) و کار مهم او در زبان معاصر فارسی، و در صورتهای بسیط صرف یا ترکیب سازی مفرد و این تقریبات همگانی نبود، در کلاف پیچیده‌ی نحو و ترکیب منتشر در اندام جمله بود و حسهای رنگین و معانی جرعه آسایی که پشت این ساختار موج می‌زد. و من اگر نه به افسون داستانهای کوتاه و بلندش، به علت همه‌ی این سجایای استثنایی، و هم به عنوان یکی از فینالیستهای فرهنگی دهه‌ی ۴۰ همیشه او را می‌ستودم و بر دیده می‌گذاشتم، آن هستی الماسگونه را که ناگهان شعله کشید و جوان پرید و جوان نقش بست.

نمی‌دانم امروز اگر جلال را در هفتاد سالگی می‌دیدم، گوشه‌ی پارکی نشسته با عصایی میان دوپا، یا در مجلسی و سیگار اشنویی بین دو انگشت، یا کنج آن «ده تحریش» و قوز کرده روی میز، او را چگونه به جا می‌آوردم؟ آیا آن شخصیت رونده‌ی موج در رهگذر نیم قرن قلمزنی به تدریج افت یا در خود رسوب کرده بود؟ آیا آن ذهن پر جلای الماسگونه دیگر کدر شده بود؟ و آیا اصلاً آب مان به یک جو می‌رفت؟ یا همچنان در نظرش من آن برادر ریزه میزه‌ی زلی بودم که دور از چشم او خلافتی کرده یا ناخنش را خوب نجیده است؟ که از دیدگاه او «روزنه‌ی آبی» تنها خلاف من نبود. سه تک پرده‌ی «مرگ در پاییز» که در «پیام نوین» چاپ شد، (۴۵ و ۴۴) شبی بود و گفتم: «این سمفونی روستایی من است.» استکانش را روی میز گذاشت و خیره به آن جواب داد: «رقیق است رئیس، رگش را زده‌ای.» نمایشنامه‌ی «از پشت شیشه‌ها» را که خواند، (۴۵) چهره به هم کشید و گفت: «این روشنفکر تو خیلی پیزی است.» درباره‌ی «ارثیه‌ی ایرانی» (۴۷) مطلقاً سکوت کرد، حتی حس کردم فاصله‌ای گرفته است و رو نشان نمی‌دهد. و من آرزو داشتم چیزی بنویسم که او را غافلگیر یا دست کم خشنود کند. (و این برای من میسر نشد، مگر یک بار در «افول» ۴۲ همچنانکه امروز. در این پاییز ۷۲، دلم می‌خواست نه مانند نویسنده‌ای که دیگر خیلی از آخرین روزهای جلال در «اسالم» بزرگتر است و به خود حق می‌دهد لحن را کمی بالا بگیرد، بلکه مثل آن برادر کوچک شیطان، همان شاگرد شفته، بار دیگر نسخه‌ی دستنویس آخرین نمایشنامه‌ام را برای او می‌بردم و او آن را همچنان دقیق می‌خواند و یادداشت دیگری رویش می‌گذاشت و بار دیگر با همان زبان پرنده‌ی با من سخن می‌گفت. و من قطع می‌دانم که دیگر گوشه‌ایم در گزند کلمات او داغ نمی‌شد، و یادداشت او را در پفل می‌گذاشتم و همچون لوح زرین محفوظش می‌داشتم، و موقع خداحافظی دستی می‌دادم و این بار سیل نقره‌ای و آن دو فک برجسته‌ی او را غرق بوسه می‌کردم، که تمام شدت و شورش، تمام جوانی و سرگردانی مرا در خود محو و تطهیر کرده‌است. شرّ زیبایی که هر به یک قرن یک بار در هبات اسطوره‌ای میان آسمان ظهور می‌کند تا جمهوری بزرگ ادبیات یک ملت در قرص کاملش تجدید حیات، اعلام حضور و کسب حیثیت کند، مٹی‌دانید؟

کتابهای خوب، کتابهای بد روی دیگر سکه

منتقدین ما هم همین اعتقاد را ندارند؟ توجه کنید که چه ادعای بزرگ و فاحشانه‌ای است! برآستی چه کسی می‌تواند مدعی این ادعای بزرگ باشد که می‌تواند بهتر از دیگران سره را از ناسره تشخیص بدهد؟ یا بگوید این کتاب خوب و این کتاب بد از چه پایگاهی این چنین مقتدرانه اعلام نظر می‌شود و این چنین بر روی اندیشه‌های متفاوت خط بطلان کشیده می‌شود؟ آیا این درست است که با چنین نگاهی به این دنیای متحول بگردیم؟ برآستی در دنیایی که هر لحظه‌اش در حال نوشتن است چه کسی می‌تواند حرف آخر را بزند؟

این تفکر ارباب - رعیتی آنقدر در ما خو گرفته است که تخطئه آزادی و تمکر را در چنین شیوه‌ای دیگر حس نمی‌کنیم. برای نمونه مدتهاست که آموزش و پرورش با برپایی مسابقه‌های کتابخوانی، از دیدگاه خود تلاش می‌کند تا کتاب خواندن را در بین دانش آموزان گسترش دهد. کتابهایی که در این مسابقه راه پیدا می‌کنند همگی مطابق با فهرستی است که امورتربیتی آنها را اعلام می‌کند. به عبارت دیگر امورتربیتی فقط کتابهایی را به دست کودکان می‌رساند که مطابق با دیدگاههای همان جریانی باشد که خود از آن پیروی می‌کند. خیلی روشنتر اینکه آموزش و پرورش حق انتخاب را از دانش آموزان می‌گیرد و از همان ابتدا به آنها یاد می‌دهد که انسانها نمی‌توانند خودشان تشخیص بدهند و باید یک نفر برای آنها تصمیم بگیرد. آموزش و پرورش ما با نام کتابخوانی حق انتخاب و حق فکر کردن را از کودکان می‌گیرد. در حالی که بهتر است با گروههای مطالعه، کودکان را به این سمت سوق داد تا کتابها را بخوانند، با همدیگر بحث کنند، گفتگو داشته باشند و از این طریق کتابهای مورد نیاز خود را پیدا کنند. آیا آموزش و پرورش نمی‌تواند منطق مکالمه، ارتباط، انتخاب و حق آزادی را به کودکان یاد بدهد؟ آیا همین مؤسسه‌های دولتی و غیردولتی نمی‌تواند برای این منظور تلاش کند؟

انتخاب کتاب از سوی خواننده، به ویژه خواننده کودک و نوجوان باید توسط خود آنها صورت بگیرد و فقط در یک محیط آزاد نقد و بررسی و گفتگوهای بی هراس است که می‌توان به انتخاب صحیح دست یافت. اما انتخاب کتاب باز هم در یک محیط بحث و گفتگو زمانی می‌تواند مفید پیدا کند که خواننده کودک با تنوع کتابها روبرو باشد. وقتی که همه کتابها در نهایت یک حرف می‌زنند و یا یکجور به دنیا نگاه می‌کنند چگونه می‌توان از انتخاب حرف زد؟ آیا انتخاب مفهومی دارد؟

شکی نیست که ادبیات کودک ما به سوی یکدستی می‌رود. یکدستی پیام، موضوع و حتی نگاه. این یکدستی نیز حاصل همه معیارها و ضوابطی است که به عنوان بهسازی ادبیات کودکان صادر شده است و با صادر خواهد شد. چراکه فقط کتابهایی جواری می‌گیرند که مطابق بر معیارهای ما باشند و بعدها از همین صافی، دوباره به کتابهایی که با معیارهای ما منطبقتر بوده‌اند جایزه داده‌ایم و آنها را فهرست کرده‌ایم.

همه این فعالیتها فقط نشان دهنده این است که واقعا باورمان شده است بهترین کارها را فقط ما می‌فهمیم، ما بهتر از دیگران فکر می‌کنیم و اگر ما نباشیم و اگر این ضوابط و معیارها نباشد و یا اگر بر چاپ کتابهای کودکان نظارت نکنیم، مسیر ادبیات کودکان کج خواهد شد، کودکان محرف خواهند شد و نویسنده کودک هرز خواهد رفت.

برآستی چرا اینگونه فکر می‌کنیم؟ چرا این تفکر ارباب منشی در پند بند سلولهایمان رسوخ کرده‌است؟ و چرا به اندیشه‌ها و به انسانها به دید حقارت نگاه می‌کنیم؟ آیا همه این موارد اشاره‌ای به نظام قبیله‌ای بر تفکرات ما نیست؟ آیا ما از این واهمه نداریم که اگر کودکانمان و یا همه افرادی را که به غلط در حیطه تسلط خود می‌دانیم از دست بدهیم، از قدرت قومی و قبیله‌ای مان کم می‌شود. اگر این چنین نیست و اگر از اندیشه‌های دیگر واهمه نداریم چرا کتابها را کنار می‌گذاریم، اجازه چاپ می‌دهیم و یا برای نوشتن معیار و ضابطه مشخص می‌کنیم

ما با چنین کارهایی در نهایت راه تفکر و مقایسه اندیشه‌ها را بر کودکانمان می‌سازیم. ما را همان سنین پایین به کودکانان یاد می‌دهیم که همین را بخواهیم، این را گوش کن، این را بین و دیگر هیچ باور کنیم که ما دیکتاتوری را به کودکانمان آموزش می‌دهیم.

پدران، مادران، مربیان و معلمان احتیاج دارند تا بدانند که چه کتابهایی برای فرزندانسان تهیه کنند. کدام کتاب خوب است و کدام کتاب را باید از دسترس دور نگه دارند.

اینها دلایلی هستند که بسیاری از مراکری را که برای کودکان کار می‌کنند به این سمت سوق داده است تا چنین سرویسی به خانواده‌ها بدهند. یعنی فهرستی تهیه کنند که چه کتابهایی خوبند و بی شک کتابهایی نیز که به فهرست راه پیدا نکنند بهتر است خواننده شوند.

از یک دیدگاه می‌تواند این تلاش بسیار باارزش باشد. چرا که تکلیف بسیاری از خانواده‌ها و مربیان مشخص می‌شود و آمان می‌تواند از انبوه کتابهای کودک (که البته در کشور ما انبوهی بیست) به کتابهای خوب دست پیدا کنند. واقعا چه کاری از این قشنگتر؟

اما این فقط یک روی سکه است و در روی دیگر آن با یک پرسش بسیار بزرگ روبرو هستیم. مرز خوب و بد کجاست؟ خوب از دید چه کسی؟ و بد از دیدگاه چه اندیشه‌ای؟ آن

کسی که می‌گوید این خوب است، کیست؟ چرا خوب است؟ از چه دیدگاهی و برای چه زمانی این دستورالعمل صادر می‌شود؟

امروز حداقل شش مؤسسه در ایران سالانه فهرست کتابهای خوب را چاپ می‌کنند و در اختیار خانواده‌ها، مربیان و خود کودکان می‌گذارند. بارها شده است کتابی که در فهرست یک مؤسسه راه پیدا کرده و جایزه گرفته است از سوی یک مرکز دیگر بدو انحرافی شناخته شده است. باید به این همه تفاوت احترام گذاشت و قدر آن را دانست. اما مسئله چیزی فراتر از اینهاست.

گاهی این جریان در همین مرحله تمام می‌شد و تفاوتها در سطح معقول باقی می‌ماند. اما آلهایی که قدرتی دارند، مطوعات را در اختیار دارند، رادیو و تلویزیون و آموزش و پرورش و ... را به همراه خود دارند، سعی در عام کردن دیدگاههای خود دارند و دقیقتر اینکه این دیدگاههای خود را تحمیل می‌کنند. کار تا آنجا پیش می‌رود که به عنوان اصل و معیار، دیدگاههای خود را تثبیت می‌کنند و تثبیت شدن هر اصل و معیار به چنین شکلی در نهایت ماهیتی جز تخریب ندارد. چرا که عملاً راه را برای به گونه‌ای دیگر دیدن، اندیشیدن و درک کردن می‌بندد. و باز هم این جریان تا آنجا پیش رفته است که عده‌ای خود را مالک تمام اختیار کودکان این سرزمین می‌دانند و این حق را به خود می‌دهند که تعیین کنند برای کودکان چه چیزهایی باید نوشته شود، چه ساخته شود و کودکان چه ببینند و چه نبینند

برای یک انسان رها این مهم نیست که چه کسی درست می‌گوید و یا چه کسی اشتباه می‌کند. انسان آزاد اندیش این حق را به همه انسانها می‌دهد تا هرگونه که دوست دارند به دنیا نگاه کنند و براساس این دید زندگی خود را بسازند. همچنین می‌دانند که در سایه همین تعاونهای اندیشه است که می‌توان به انتخاب رسید. اما چه بد که ما حق انتخاب را از کودکانمان گرفته‌ایم و بدتر اینکه همواره دیدگاههای خود را به کودکان تحمیل کرده‌ایم.

شاید ۳۰ سال پیش قضیه چنین فهرستهایی واقعا تلاشی برای رساندن کتاب به دست کودکان بود، اما امروز دیگر چنین دلیلی قابل قبول نیست. این تمکر ارباب مشابه چنان فرم تحمیلی به خود گرفته است که بیش از هرچیز مجبور به بسته شدن و کلید شدن ذهن کودکان در حق انتخاب می‌شود. این جریان به حدی رشد سرطانی پیدا کرده است که یک مرکز دولتی این حق را به خود می‌دهد تا ضوابط نوشتن، تصویر کردن و یا ترجمه کردن کتابهای کودکان را صادر کند

حتی فکر اینکه اندیشه کسی را کنترل کرد دخالت در آزادیهای بشری است چه برسد به اینکه برای یک نویسنده و یا تصویرگر ضابطه و معیار نیز صادر شود.

واقعیت این است که منتشرکردن هر فهرست به عنوان کتاب خوب و در پی آن صادر کردن هر اصل و معیار تثبیت شده برای نوشتن و نقاشی کشیدن تجاوز به حریم آزادی و اندیشه یک هنرمند است و در نهایت لگدکوب کردن همه آزادیهای انسانی است.

امروز همه افرادی که کارگزاران تهیه این فهرستها و معیارها هستند و یا همه افرادی که جواز خوب و بد هر رشته‌ای را صادر می‌کنند، معتقدند که کارشان جدانمود سره از ماسره است. آیا

من بینایی را دوست دارم



امید دگرگون می‌شود و استحالة آواز می‌یابد» در راه است و این قطار سرانجام به ایستگاهی که نامش «جهان» است، خواهد رسید و در این ایستگاه توقف خواهد کرد. این قطار آغشته به رؤیا در «زمان حال» سرانجام در «زمان آینده» قطاری واقعی می‌شود. ما نویسندگان و شاعران کودکان در حدس و قضاوت خویش درباره آینده گاهی شک می‌کنیم اما این شک کاذب و موقتی است، امید ما هنوز واقعی است و رنگ نباشته است. من از خودم می‌گویم: آن هنگام تا در آن بهار گرم شده که تا آستانه مرگ رفتم، فقدان مرز امید را در چشمانم یافتیم، و سپس روز و ایام را شرحه شرحه کردم ترسهایم فرو ریخت و نوشتیم، پس از اینکه در آستانه مرگ رفتم، نوشتیم، نوشتیم باید اعتراف کنم نخستین شعله در من پس از بیماری قصه‌ای برای کودکان بود. اعتراف کنم، هر بار که برای کودکان نوشته‌ام، در ابتدا چنان احوالم در سقوط زمستان روح بوده است که امیدی به پایان بردن آن، نداشته‌ام. اما جادوی صدای کودکان، خنده‌های فسرآسای آنان در آفتاب و گاهی اندوه خاکستری آنان چنان مرا پوشیده است که در برف زمستانی به حیایان آمده‌ام و پایان قصه را در حیایانهای طویل از سرما و برف زمستانی یافته‌ام. همیشه پس از خطاب به کودکان است که عمر دوباره یافته‌ام و نان در سفره‌ام عطری بر توان یافته است مرا با همه افسرده بودی به سیارهای خیره هستم که کودکان صاحب واقعی آن هستند. در این سیاره تازه مثل از «حکمتی بدیع» یا آنها آمیخته می‌شوم. پس از ما بازاری بر زمین خواهد ریخت. هر بار پس از پایان بردن کتابی برای کودکان پنداشتم این آخرین نوشته من برای آنها است. اما نه - این آخرین نوشته همیشه فصل نخستین گشته است برای کتابی دیگر. این از سخاوتمندی من نیست این تنها دلیل ماندن من در زمین است. امیدوارم که مرا و حرف مرا کودکان باور کنند. کودکان تنها مخاطب من نیستند. آنها یگانه یار من هستند که می‌توانم همه دل را با سکوت آنها آمیخته کنم. سکوت آنان مرا به هراس می‌آورد. یاد آنان مرا از یاد مرگ عاقل می‌کند

مرا هم از آن شکیبایان و صبورانی بداید که تا سقوط و خفتن کامل در این جهان بار هم و بیوسته و همیشه برای کودکان حکایت دل می‌گویم می‌دانم هنوز هزاران دروازه نگشوده بر دریا جاری است که کلیدهای و پنهانی آن در دستان کودکان است. در همه رستان عمر که با را به سفره نیست، آسمانها دیده‌ام که از حوش و حروش کودکان و از ابر تپه اما باران دیده‌ام من فقط در این تردید مانده‌ام که چگونه برای کودکان از سفره بی مان، از بره‌های سنگین بر عزم، از دریاها تلخی که آب پوشیده‌ام، از دمانهای پاینده فروبهای جمعه عصر، از سگها که بر کنار خانه‌ام آوار است و مرا به آن قدرت است که سگها را رها کنم و یا از آنها عبور کنم، از توده های مذاب اندوه که تخمیر نمی‌شود و مرا مدام می‌سوزاند، از ماهیایی که فقط یکبار در همه عمر در سطح آب چهره کردند و سپس در عمق آب گم شدند و من هر شب آنها را در خواب می‌بینم. سویم. من همیشه سرگردان در کنار جاده های اسفالتی که با مشقت تمام از میان تاکستانهای انگور می‌گذرند و حوشه های موزون انگور را در زیر قدمهای عابران بی حواس مدفون می‌کند من همیشه سرگردان در زمین که باید از کنار اندوه کودکان تند بگذرم، اندوهی که آغشته به فقر و گرسنگی است.

من که دیگر پوشیده از عمر و ایرم، چگونه از این مصایب که گفتم باید برای کودکان بگویم سکوت من همان غشای ویرانی است که بر جهان ما پرده افکنده‌است. من فقط می‌دانم کودکان باید بیبا شوند من بینایی را دوست دارم

ما نویسندگان و شاعران «ادبیات کودکان» را باید شکیبایان و صبورانی نام نهاد که هر بار با خلق اثری به مصاف مرگ و ناکامی می‌روند. ما را این آگاهی است که در این راه پرتلاطم و انبوه از مشقت، نه گنجی در انتظار است، نه هیاهوی روزانه ما را به شوق می‌آورد. ما که همه عمر به دنبال چمنزاری بی حار و گزته بوده‌ایم، باید در این راه بدویم. سکوتی ابدی، ما را همراه است که آغشته به بغضی نهان است. هنگام که جوانی است و ما را اعتنایی به روز و شب نیست، می‌نویسم و در انتظار پاسخ در روزهای پیری هستیم اما اکنون که عمر رو به زوال است، دیگر در انتظار چه پاسخی هستیم؟ - روزها که همواره در روز غرق می‌شویم و در شبها که از زیر درختان به خانه می‌آوریم و سگینی روز را به خانه می‌بریم. ما را در جوانی این ادعا بوده است که در این غبار زمینی، قصد آن داشته‌ایم که کودکان را در رؤیا و تخیل خویش شریک سازیم. اما اکنون که در جنبه عیسی پیری رها شده‌ایم، این پرسش را از خویش داریم: آیا ما را این حق باستانی است که از رؤیای ناتمام و تخیل واژگون خویش برای کودکان سخن گویم؟ - یا آنکه می‌دانیم انحصار تلاش است و تفکر، اگر سموم زمینی دفع تلاش و تفکر ما کند، ما را گناهی نیست. آیا کلام ما برای شغای کودکان خلق شده‌است و ما می‌توانیم آنها را شریک سقوط احوال خویش کنیم؟ - فاجعه بزرگ آنگاه رخ می‌دهد که ما می‌خواهیم «حکمتی بدیع» را در رؤیای روزمره و تخیل به سامان نیافته آنها بکاریم. ما نویسندگان کودکان می‌دانیم هدف غایی کلام ما «غنی شدن» روح آدمی است و همه جلد «ادبیات کودکان» با ناپاکی های جهان هستی در این معنی است که روح آدمی را باید آرایش داد

من همیشه با اندوه غطه رورگاری را دارم که ادبیات کودکان در باسمة «پند و اندرز» و یا در نوسان دو قطب «حقیقت کامل» و یا «پندار کامل» بود. در آن دوران، نویسندگان کودکان فقط وظیفه داشتند کودک را در جهانی از فریب، یقین و توهم رها کنند. در آن دوران حوادث، خواب، روز و شب و سال و ماه در غشایی تیره و تاریک پنهان می‌شد. نویسنده کودک با سخاوت فراوان حاجب مهدی بود که ستوهای این مهد بر «توهم» استوار بود. دو جگ جهانی که در این دوران رخ داده، این «مهد» را فرو ریخت. این دو جنگ تمام توهمات بشری و سرپای را به کناری نهاد. بشر ناگهان در زمهریری خویش را یافت و شناخت که این شناختن خویش موجب وحشت ابدی او گشت. جهان امروز ما جهان دیگری است؛ جهان جوابهای آشفته، جهان بیمارانی که مداواشان نومیدی و مرگ است، جهانی که توان شکست و حلاقت را در آدمی به تسباهی و آشفتگی می‌کشاند. در این بازار آشفته که کودکان در پناه و سزاواری هیچ رحمتی نیستند، و کودک شتابان به سوی آینده‌ای ویران رهسپار است، و زمان دیگر یک حقیقت پیوسته نیست، درخت، کودک، شاعر، پرده همواره در تهدید جگ، قحطی، بی عدالتی، انفجار جمعیت جهانی است و هوا چنان عرق به آلودگی و فساد است که هر روز جنگلی نابود می‌شود و دود کارخانه ها به همه «باغهای درخ» پایان می‌دهد. ماهیان در رؤیای کودکان و در دریاها خفه می‌شوند. در زیر این آسمان، در این مدار پیوسته که سقوط انسانی عتیقه‌ای جاودار است و باید بر این بساط جهانی گریان بود. ما نویسندگان و شاعران کودکان باید از بستر صحگاهی برحییم و بنیاد این وحشت عسومی را در جهان به دوزخ رهسپار کنیم. ما باید با جادوی کلام توان شکست و حوازه زدن را به کودکان بیاوریم. هنوز محاطان ما. کودکان، به ایپ عالم دوزخی پروا و شجاعت را نثار می‌کند. آنها در امید، این بدعت را خلق کرده‌اند که هنوز قطار «ساخت» - «ایبداع» - «حلاقت» - «گنج استوار رؤیای آدمی» - «میوه‌های آویخته بر درختان» - «ترانه‌های که هنگام

سیدعلی صالحی پر زدند، رفتند و دیگر باز نیامدند!



جه بی باور و شوق زده گم شده بودم میان آن همه یافتن، که در یافتن فردا اما دشوار می نمود دشوار و ناپیدا، غیر از بوی آن همه گل، البته حس می شد که بوی باران و رگباری بهاری هم به راه است. آن رورها گمان می کردم میان این همه، حالا که نمی پرسند پدرت و مادرت کیانند؟ پس تا مدینه عشق راهی نیست، (چقدر آزادی شبیه هفت سالگی آدمی ست!) همه، همه هسگان اولاد تنها یکی عاطفه گمشده از آغوش پاره پاره آزادی بودند، چنین هم بود، بی شک نمی گویم، چنین هم بود اگر میل به قدرت نبود، میل به تحکیم راه و رای و عقاید سردی و گروهی نبود، میل رسیدن به امروز؟ یا میلی رو به بعض که امروز تفرقه اش می نامند! صدای رگبار کب زدن همان کیوترگردان بی تکلیف از بام روبرو می آمد، دیگر نیاری نبود از پنجره به آسمان بنگریم. همان ابر، همان پاره ابر داشت و سمت می گرفت، قاب پنجره پر از سایه شده بود، آسمان دور نیمه آفتابی، بهناب ابرها همه ابلق. سه شنبه های بسیار آمد و سه شنبه های بسیار رفت، پرسیدم: «باز بیایم؟» اسماعیل گفت: «شرط عضویت، داشتن کتاب است، اما بیا، باید عضو شوی!» و بعد بی کتاب و کلاه عصو آن تبار به ساحل نشسته شدم.

اما هفتگانی ترفته، ناصری از انصار که سه سال طی تکلیفی مکتوب در روزنامه ای همسو، رسم الحط اعتراض آورده که «چرا بی کتاب و عصو؟ قصد یارگیری دارید؟» که این بهانه بد آیند، دهان به دهان چرخید، شدم پاره سگی میان حناحین در پرتاب، سرم را دزدیدم به همان زمستان، سه سالی فرصت بود، اما ابر تیره رشد کرده بود و کیوتران بر بام روبرو، معمومتر! حالا نبرد عقاید آغاز شده بود و تمام، یک خط متمایل به رنگ قرمز، یک خط کبود مایل به انتظار، یک خط سید مایل به سلامت، یک خط سبز مایل به وحدت دیدم و من به در ماندم، درمانده که دیگر دارد دیر می شود، باید به خانه برگردم، فاصله ها از عشق داشت عمیق و عبقرت می شد، اول اشاره بود، بعد پیچیده، سپس حذل و همتین یا چندمین حلقه تفرقه که دیدم بی گاه، میان اضطراب و هراس، کیوتران، همه کیوتران از بام همسایه، هر کدام به سویی، جانب دورترین نقاط آسمان را پیش گرفتند، پر زدند، رفتند و دیگر بار نیامدند. در همین حبس و بیعی بود که غلامحسین پرسید: «سید، کدام طرف می روی؟» حیران فقط سکوت کردم مصمم گرفته بود، فقط یک پیراهن سیاه کم داشتم. راه پله خانه کلنگی داشت رو به قمر رمین بیج می خورد و فرو می رفت، رو به سردابی گنگ و ناشناخته، در انتهای راه پله دهانی سیاه و دریده دیدم که اهل انشعاب را می بلعید، چپ و راست آسمان در اشغال همان پاره ابر کوچکی بود که حالا داشت تکثیر می شد، شده بود سیاه و عظیم، همه آسمان را گرفته بود، آسمان بالای سرمان بوی ماتم و رگباری ناهنگام می داد، تنها گویی منتظر عطسه بی ست تا سحت سارد، که ببارد!

برای اولین بار بود که با عنوان «کانون نویسندگان ایران» آشنا می شدم. بهار ۱۳۵۷ خورشیدی بود، زاد رود مسجد سلیمان، کار «اعده گل سرخ»، تازه از سفری مبهم بار آمده بود، گفت: «بقیه هم می آیند»، گفت: «سراغ کانون نویسندگان رفتی؟» حکایت به زمستان ۱۳۵۶ و جایزه فروغ در شعر، و سفر به تهران باز می گشت. نخواستیم بگویم که اصلاً این نام و عنوان را نمی شناسیم، اما فهیید و توضیح داد، تاره متوجه شدم که اهل قلم در مرکز، خانه و کانون و مجمعی دارند، حقوق مؤلف، طلب آزادی بیان، دماغ، دمکراسی، قلم، و از همین قبیل مباحثیم، تا ۱۳۵۸ که راهی تهران شدم و پرسان پرسان جوای ششانی آن خانه شدم، تصورم این بود که حالا حتماً پا به تالاری می گذارم با پرده های محفل مایل به گلگون، با هزار در و هزار پنجره، و مثلاً باید برای دیدن دریا تپازان، هزار و یک نفر را دید و کلی سین و جیم اصلاً گمان می کردم حالا حتماً می پرسند: «حب کمونیستی یا مسلمان، لیبرالی یا چه می دانی رادیکال...» ماندیم کنار میدان ۲۴ اسفند (انقلاب)، حالا چه بگویم؟ خب کسی مسلمان، بگویی نگویی کمونیست ها هم با معرفتند، تازه گاهی اوقات لیبرالیم هم چندان پرت نیست، ولی رادیکال دیگر چه صیفی است، حالا... نه، دمکرات، من که غیر از ماه محرم و قیام امام حسین (ع) از بقیه مسلکها و عقاید چیزی سرم نمی شود! خب می گویم شاعرم و خودم را خلاص می کنم، تشخیص «ه» از «ب» هم چندان دشوار نبود، از یکی که کوهی کتاب جلد سفید لب جاده ریخته بود، پرسیدم: «کاکا همی کانون نویسنده ها کهان؟» نشانی داد، ملتفت شدم، یک تکه ابر سفید، یکی دو خیابان پایین تر، بالای سر پایی ها، نشام داد، گفت «اوچا، زیر همون تکه ابرا» پرسیدم «همونجا که یکی رو بوم داره کفترشو پر می ده؟» سرش را جیباند، راه افتادم، وقتی به محل موعود رسیدم، کفتر باز رفته بود، کیوترها بر بامی آرام گرفته بودند، نگاه کردم، همان تکه ابر سفید خیلی دور می نمود، حیاط باز بود، باورم نمی شد، همین خانه و کانون اهل قلم است؟ کیوترها بر بام روبروی خانه نویسندگان معارله می کردند، همان پاره ابر انگار از غرب رو به شرق می خرید از پله های خانه کلنگی بالا رنم، فقط دو پنجره داشت، حتی یک نفر میان راه پله نپرسید، «کجا می روی، که هستی، از کجا آمده یی؟!» مضطرب بودم، راهرو بوی گل بابونه می داد، همانجا مردی را دیدم که یک آستیش خالی بود، دیگر مردی سید موی و مهربان که بوی درخت و خاطره و تبسم بچه های اعماق و حواب زیرم می داد، و اسماعیل داشت با احوان صحبت می کرد، گوهر مراد هم اصلاً ششای مزارستان پرلاشز را نمی دانست، انگار یکی بر بام خانه روبرو که بر کف می کوبید، اما کیوتران از رفتن به سوی آسمان پرهیز می کردند. حالا چرا سؤال می کنی؟! فقط بومه و سلام و وحدت و عرفانی عاطفه بود، از پنجره دیدم که همان تکه ابر سید دارد برد یک آسمانی ما می شود، اندکی جاکستری به نظر می رسید.

روژه باستید

هنر به مثابه یک نهاد اجتماعی

تاریخچه و

ضرورت تشکیل نهادهای هنری

۲

هنر به مثابه یک نهاد اجتماعی، که قسمت یکم آن را در شماره ۵ خوانده‌اید، فصلی از کتاب «هنر و جامعه» است که تمامی آن به وسیله غفار حسینی، ترجمه شده و قرار است به زودی توسط انتشارات توس منتشر شود. اطلاع یافتیم هم مترجم و هم ناشر از این که ذکر از این موضوع در شماره پیش نرفته، از ما دلگیر شده‌اند، امید که به بزرگی‌شان این «خوده» را ببخشند.

وحدود دارند که همراه با حلقان آثار گردهم می‌آیند تار
علاقه مشترک زیبایی شاعری خود به طور جسمی لذت
سرنند بسدسان در ۱۹۶۰ در شهر رم آرکادی
(L'ARCADIE) تشکیل شد. اعضای آن نام خود را از
چویانان یونانی گرفته بودند. آیان چان موفقتی یافتند که
حیلی زود شمات تشکیل‌شان در دیگر شهرهای ایتالیا، و
کمی بعد در اسپانیا، پرتغال و برزیل برپا شد. آرکادی ماورای
بحار در برزیل به واسطه رابطه‌اش با بومیان این سرزمین و
انتقال نقشه‌های روستایی (PASTORAL) به فرهنگ
بومیان سرچوبست نقش مهمی بازی کرد. نقشی که در فطرت
گرای (NATIVISME) ادبی اهمیت بسیار داشت
در اروپا نیز در کشور آلمان انجمن میوه کاران ساکس

تاکنون، فقط از انجمن‌های آفرینندگان هنر سخن گفتیم
علتش این بوده است که همچنان که در حوزه اقتصادی، گروه
بندی کردن تولید کنندگان آسانتر از گروه بندی کردن مصرف
کنندگان است. با وجود این گروه‌های مصرف کننده و تماوینها
هم وجود دارند. در حوزه زیبایی شناسی هم چنین است
نخست گروه‌های دوستدار هنر هستند که علاقه خاصی به
یک هنرمند دارند، و گردهم می‌آیند تا لذتها و علایق خود را
با یکدیگر تقسیم کنند. به عنوان مثال در فرانسه دوستداران
استاندارد و دوستان موریس و اوژنی دوگرن (MAURICE
ET EUGENIE DE GUERIN) یا دوستداران
باربی دوروملی (BARBEY DAUREVILLY) و
امثال آنها. دوستداران نوع خاصی از ادبیات یا موسیقی هم



(SAX) و چوبانان یگیتز (PEGNITZ) وجود داشتند. در اینجا می‌توان این پرسش را مطرح کرد که آیا به واسطه سوییسی‌ها که در اشماتر توصیفی بسیار خوش دوق و صاحب قریحه‌اند، اینگونه انجمن‌ها دوران کلاسیک تأثیری نمی‌کنند در حفظ احساسات طبیعت دوستی نداشته‌اند، که ژان ژاک روسو از آنها الهام گرفته و شکوهی تازه بدان می‌بخشد؟ علاوه بر این، انجمن‌های کتابدوستان هم وجود داشت که بیشتر به تربیت کتابها علاقه نشان می‌داد تا محتوای ادبی آنها.

حائزترین گروه‌های دوستدار هر آنهایی هستند که نقش میانجی با پولیک را بازی می‌کند، چرا که می‌دانیم که مصرف کنندگان هنر به ندرت انجمنی برپا می‌کند. پولیک جماعتی پراکنده و ناهمگون تشکیل می‌دهد که هیچگاه حتی به مرحله تشکیل صنفی نمی‌رسد.

آوازه‌های جمعی (LES CHORALES) اولین گروه میانجی را تشکیل می‌دهد. ترانه همواره در هنگام کار خوانده می‌شده و همچنان خوانده می‌شود و با ضرباهنگ سازگار است و در دین نیز موجب علاقمند شدن افراد به تجمع‌های دینی می‌شود.

با این همه دریافته‌اند که چون آواز جمعی برای هماهنگ کردن بهتر صداها ظنی گروهی را ایجاد می‌کند، خود واحد ارزشی خاص است. به همین خاطر است که گروه‌های کُر کودکان در زمان ما بی‌دری بیشتر می‌شود. در این گروه‌های کُر وسیله‌ای برای انسجام روحیه گروهی و ایجاد احساس وابستگی به گروه یافته‌اند که در کودکان دوق پیروی از یک نظم گروهی را به منظور ایجاد اسدکی لذت و زیبایی برمی‌انگیزد.

در پرسشنامه‌ای که به منظور تحقیق در این مورد در اختیار شاگردان دبیرستان ناسی (NANCY) قرار دادند غلبه پیوستن افراد را به گروه کُر پرمسیده بودند پاسخهای آنان این نتیجه را به دست داد که اکثر پاسخها بر عصر جامعه شناختی همکاری بیش از عصر زیبایی شناختی تأکید داشتند و برآید آنها این بود که هدفشان از پیوستن به گروه کُر «لذت بردن از احساس همبستگی به یکدیگر به منظور موفقیتی جمعی» بوده‌است.

تحقیق جامعه شناختی درباره گروه‌های خوانندگان باید دارای دو بخش باشد. بخش اول، جامعه شناسی درون گروهی، که ماهیت همبستگی اعضای گروه‌ها را بررسی می‌کند. آیا این ماهیت همبستگی بر حسب تکلیکهای به کار گرفته شده تغییر نمی‌کند؟ در نظر برخی ارمحققان مانند بلیگ (BELLAIGUE) تک خوانیهای پیرصلاست سرودهای

گریگوری (CHANT GREGORIEN) کاملترین وحدت اجتماعی و ژرفترین احساس هموایی را ایجاد می‌کند. در نظر برخی دیگر مانند آقای دولا لوراسی (DE LA LAURENCIE) که به تمایز معروف دورکیم در مورد تقسیم اجتماعی بازمی‌گردد، اتحاد ناشی از سفته‌های گریگوری حداکثر می‌تواند همبستگی مکانیکی (تصنی) ایجاد کند. همبستگی واقعی، یعنی آن نوع همبستگی‌ای که دورکیم آنرا همبستگی اورگانیکی می‌نامد فقط در عملکرد چند صدایی ایجاد می‌شود. بدین معنی که این همبستگی ناشی از تنوع صداهای سوپرانو، کنتراتو، تنور و باس (SOPRANO, CONTRALTO, TENORS & BASSES) است که هر یک کارکرد خاص خود را، در عین حال که در حالت برابری کامل با دیگر صداها قرار دارد، انجام می‌دهد. و دست آخر کسانی که طرفدار نابرابری هستند در تبعیت آواری یگانه اره‌کاری چندگانه تصویری درست از آنچه سلسله مراتب اجتماعی می‌باید از آن تبعیت کند می‌بایست. آقای لالو بر این عقیده است که در این موضوعها چیز بیست جز استفاده‌هایی فاقد ارزش و مصای قابل درک. ممکن است نظریاتشان درست باشد. این همه مانع پذیرفتن این واقعیت نمی‌شود که کُر یک آموزشگاه نظم جمعی است.

بخش دوم این تحقیق جامعه شناختی، جامعه شناسی برونی است که تأثیر محیط اجتماعی و جغرافیایی را در گروه‌های خوانندگان مطالعه می‌کند.

حاضران کرده‌اند که، به طور کلی، نواحی شمالی از کشورهای لاتین در این مورد پیشرفته ترند. . . برای تشکیل یافتن گروه‌های کُر نواحی صنعتی و مراکز شهری مأمستر از ماطقی هستند که فرهنگ کشاورزی در آنها مسلط است در مقاطعی که صنعت فعال است وسایل ارتباط جمعی راحت ترند و جمعیت متمرکز است، ساعات کار صمیم است و همگان اوقات فراغت مشابهی دارند. از این گذشته شرایط آب و هوا. . . ساکنان این نواحی را وادار می‌کند که در شب‌های دراز زمستان گرد هم جمع شوند. . . اما با این همه شرایط اجتماعی در مقایسه با شرایط آب و هوا نقش تعیین کننده‌تری دارند.»

ارکستر دومین گروه میانجی ما را تشکیل می‌دهد. نخست بدین علت که انجمنی از ابرارها است، ابرارهای چوبی، مسی، زهی، طبل، ارگ و امثال آن. اما انجمنی از انسانها نیز هست و این جبهه است مورد توجه ما است. در اینجا نیز نظمی در کار ضروری است که از طریق همبستگی و روحیه گروهی خود را باز می‌نمایاند. اما نه تنها گروه‌های موزیکال وجود

دارند بلکه میان آنها رقابتهایی هم هست. این رقابتهای در فستیوالها، مسابقات و جشن‌ها جلوه‌گر می‌شوند. نهایتاً اینکه این ارکسترها در کشورهای مختلف در فدراسیونهای متحد می‌شوند. اما تحقیق جامعه شناختی در مورد آنها هنوز انجام شده‌است. سومین گروه میانجی را تئاتر تشکیل می‌دهد. شاید در این گروه باشد که سهم بازیگری و در نتیجه بارآفرینی، پیراسته تر از بقیه گروه‌های واسطه، مشاهده می‌شود. چرا که هر همیشه بزرگی تصور خاصی از اینکه چگونه باید نقش خود را بازی کند دارد. از آنجا که بین هنرپیشه‌ها و تماشاگران تئاتر اشتراک و هموایی فکری واقعی پدید می‌آید، مطالعات متعددی درباره تئاتر انجام شده است. به علت نیروی مسری اشک‌ها و خنده‌ها، در درون فصایی که نمایش اجرا می‌شود، جان (یا وجدان) مشترکی شکل می‌گیرد. اما ما این مسئله را بررسی نخواهیم کرد، چون بیش از آنکه به جامعه شناسی به معنای واقعی آن مربوط باشد در حوزة مطالعات روانشناسی اجتماعی قرار دارد.

بخش‌های تشکیل دهنده یک جامعه شناسی واقعی در این

ریمه به نظر ما آن بخش‌هایی است که به سدیکاها یا اتحادیه‌های هنرپیشگان می‌پردازد. و نیز آن بخش‌هایی که چگونگی تحقق یافتن هماهنگی باری هنرپیشگان و تکسین‌های برق و متخصصان فنی ماشین آلات مربوط به صحنه تئاتر را نشان می‌دهد. و در نهایت جا دارد که همان کاری را که درباره شاعران و هنرمندان انجام دادیم درباره هر شکان نیز انجام دهیم. بدین معنا که تحلی آنها را در ادها جمع، که چنانا هالهای زندگی آنها را درخود می‌گیرد، و نیز شکل گرفتن اسطوره‌ها و افسانه‌های مربوط به آنان را باید مورد بررسی قرار داد. سرگذشت سارا برنارد (SARAH BERNHARDT) یا لادوز (LA DUSE) نمونه‌های خوبی برای اینگونه بررسی‌هاست. به علاوه این تشکیل‌های اسطوره‌ای از حوزة تئاتر به معنای دقیق آن فراتر می‌رود و در مورد قهرمانان طربخانه‌ها (MUSIC HALL) یا سیرک‌ها (CIRQUES) هم مصداق می‌یابد. نمایشنامه پیلاس (PAILLASSE)، مشهورترین شمای اینگونه نمونه‌ها را به ما ارائه می‌دهد. گسترش سیما این روند اجتماعی را داده داده است و حتی این امکان را فراهم آورده است که فاعده‌ای در این مورد تدوین شود که گویای اینست که هرچه فاصله بین هنرپیشه و پولیک دورتر باشد، قهرمان پروری شد بدتر خواهد بود. به همین ترتیب است که به علت دور بودن سناره‌های سینما از تماشاگران، زندگی آنان در پرده‌ای از راز و رمز پوشیده می‌شود و به خصوص در ایالات متحده آمریکا، به موجوداتی بی‌بیه - خدا تبدیل می‌شوند.

ضرورت طرح و شناخت نظرها

نشست رضا براهنی، باقر پرهام،

منصور کوشان، محمد محمد علی، محمد مختاری

در نخستین میزگرد

کانون نویسندگان ایران

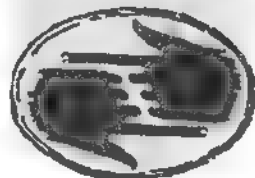
مختاری: مسئله تشکیل کانون، در حقیقت فعال شدن دوباره کانون، یک ضرورت همیشگی بوده و هست. اما در این شرایط، به نظر من، باید از هرگونه تلاش شتابزده پرهیز کنیم. یعنی تا وقتی تشکیل مجدد کانون به صورت یک درخواست اجتماعی برای اهل قلم در نیاید، یعنی توجیه و توضیح و تبلیغ نشود، ترغیب و تشویق نشود، احتمالاً بسیاری از مسایل حل نشده را باز می‌برد به کانون و مورد تبادل نظر قرار نمی‌گیرد و درگیریهایی بسیاری بوجود می‌آورد. باید طی یک دوره نسبتاً معقول قضیه کانون را مطرح کنیم. این موقعیت را باید شناخت و از تبادل نظر بهره برد. بسیاری از جنبه‌ها، پرسشها و ابهامهایی که برای موافقان و مخالفان کانون و دولت و مطبوعات قابل بررسی است، باید مطرح شود.

کوشان: می‌توانید در این مورد مثال بزنید یا کسی موضوع را باز کنید؟

مختاری: هرکس حق دارد که تلقی خاص خودش را داشته باشد. در همین یکی دو ساله نظرهای متفاوتی داده شده است. مثلاً دوستانی تلقی شان از کانون باشگاه ادبی است. فکر می‌کنند در این باشگاه ادبی باید اولویتهای ادبی مطرح باشد. چیزی، کمی گسترده تر از محافل و انجمنهای ادبی قدیم. کسانی هستند که معتقدند نباید دستان توی دست دولتیها باشد و اهل سانسور را تا حد دولتیها تعمیم می‌دهند. بعضیها درد حق تألیفشان بر درد آزادیشان می‌چربد و بعضیها برعکس. همه حق دارند نظری داشته باشند. اما

کوشان: گمان می‌رود چند ضرورت توانمان لزوم فعال شدن کانون نویسندگان ایران را پیش روی ما قرار داده است. همچنین احساس می‌شود بیش از این ضرورتها، ضرورت طرح و شناخت نقطه نظرهای یکدیگر، کل جامعه روشنفکری یا به طور خاص، آفرینشگران اهل قلم نیز مطرح است. بنابراین فکر می‌کنم این نشست می‌تواند شروع خوبی برای تبادل افکار و نظرها باشد. حال اگر درستان موافق باشند، حول محور کانون نویسندگان ایران، از کلیات شروع می‌کنیم تا به جزئیات برسیم.

محمد علی کانون نویسندگان ایران در دوره دوم فعالیت خود بارتابی از مسایل سیاسی جاری جامعه پرنش زمانه‌اش بود. کانون آینده بود از جدالها و کشمکشهای بیرون از کانون. انقلاب بود و جنگ و لاجرم بحث و جدالها اما حالا شرایط جدیدی بر جامعه اهل قلم حاکم است که با هیچ یک از دوره‌های تاریخی گذشته قابل مقایسه نیست. آنهایی که یک وقتی کانون را به سوی سیاسی شدن می‌کشیدند، حال خودشان می‌گویند اشتباه کردیم. بارتاب این بازگریها کجاست؟ چرا آقای کوشان محبه نکاپو را به سوی هر چه ادبی تر شدن سوق می‌دهد و دیگران هم چنین روشی را پیش می‌گیرند؟ حالا مجله‌های سیاسی هم بحثهای ادبی دایر می‌کند. آیا اینها بیابگر جابه جایی ارزشهاست؟ آیا از این پس برای تعهد به ایدئولوژی تعریف تازه‌ای خواهیم داد؟ من فکر می‌کنم در چنین شرایطی باید روی کانون بحث کنیم. فقط ضعف و قوت خود را در یک پارکری همه جانبه در اختیار عموم بگذاریم.



این گونه مسایل می تواند در تبادل نظر روشن شود.

کوشان : مرادتان ازدولتها چه کسانی است ؟

مختاری : نویسندگانی که حکومتی هستند و هنوز نظرشان را در مورد کانون نمی دانیم. بحث مشخصی در مطبوعات از آنها ندیده ایم. کانون نویسندگان ربطی به تحلیلهای سیاسی معین ندارد. باید این گونه مسایل خیلی روشن مطرح شود تا همه در آن شرکت کنند. باید ضرورت وجود نهادهای دموکراتیک ادراک شود. حقوق و موازین مشارکت اهل قلم در استیفای حقوق و مطالباتشان دانسته شود. یعنی این ضرورت به یک درخواست اجتماعی تبدیل شود.

کوشان : فکر می کنید تفاوتی از نظر درک مسایل بین امروز و گذشته وجود دارد ؟

مختاری : در دوره گذشته مقدار زیادی از مسایل روشن بود. حالا به زعم امثال آقای محمدعلی اشتباهی هم بود یا نبود، می شود درباره اش بحث کرد و من در دنباله بحث به آن خواهم پرداخت و به آن به اصطلاح «اشتباه» یا «ادبی شدن» امروز باز خواهم گشت. ذهنیت خیلی از ما نسبت به گذشته متفاوت شده است. تجربه مان بیشتر شده است. سالهاست که ما جدا جدا به مسایل اندیشیده ایم. کار کرده ایم. من نمی دانم همکاران و هم قلمان درباره یک مسئله واحد چگونه می اندیشند. به خصوص نمی دانم تبیین شان از مسایل دموکراتیک چیست. پس برای درک تفاوت هایی که پدید آمده، برای درک شرایط، برای درک انتظارات، برای درک تلقیهای مختلف، جا دارد که به بحث و ارائه نظر بپردازیم.

کوشان : در این تفاوتها و عدم شناختها، فراموش نکنیم تعداد بسیاری شاعر و نویسنده ظهور کرده که در آن هنگام تازه کار بودند یا اصلاً کاری ارائه نداده بودند.

مختاری : بله، نسل تازه ای که آن هنگام زیر بیست سال داشته الان برای خودش ذهن و زبان و روش و گرایش خاصی دارد. آثاری منتشر کرده است. اینها تا کانون در فعالیت مشترکی، حول مسایل اهل قلم شرکت نداشته اند. شاید هم از تاریخچه کانون زیاد اطلاعی نداشته باشند. چه بسا با کارکرده کانون هم خوب آشنا نباشند. این مسئله ضرورت توضیح و بحث را بیشتر می کند. ضمناً درباره گروهی هم که از کانون رفتند باید اظهار نظر شود. باید معلوم شود که با آن مسئله چگونه باید طرف شد. چه خود آنها که رفتند و چه ما که

آنها را «رفتاندیم»، همه باید در مباحث شرکت کنند. همه باید دریافت و درخواستشان را با صراحت و صمیمیت و مسئولیت بگویند و بنویسند. هر گونه انتقادی از گذشته مطرح شود. نگرانیها مشخص شود.

کوشان : این طرها، فعال شدن کانون رآمدنی به تعویق می اندازند و اگرچه از نظر من، همین نشستها و گفتگوها،

آغاز دوره سوم فعالیت کانون نویسندگان ایران را نشان می دهد، اما به نظر می رسد که عده ای در بوجود آوردن کانون جدیدی، شتاب دارند.

مختاری : باید کسانی که می خواهند شتابزده کانونی داشته باشیم، ارزیابی شوند که جزء کدام یک از گرایشها و تلقیها هستند. چرا می خواهند هر چه زودتر سقفی باشد تا زیرش جمع شویم. کانون کارکرد معینی دارد، باید دید این کارکردها می خواهد رعایت شود یا نه. ربطی هم به شرایط معین سیاسی و دولتی و غیردولتی ندارد. باید این کارکرد به وضوح برای همه شناخته شود تا پاسخ ضرورت را بدهند. من در جای خودش نظرم را در این باره خواهم گفت.



پرهام: به نظر من اعضاء کانون باید بحثهای انحرافی را کنار بگذارند و به جوهر اصلی کانون بپردازند. درست است که حرکت روشنفکری همیشه در یک فضای سیاسی معین انجام می گیرد اما این حرکت ویژگیهای خودش را از جنبه تاریخی دارد که وراء مسایل این گروه و آن گروه و این شرایط و آن شرایط سیاسی است

کوشان : این مسایل در آغاز تشکیل دوره دوم کانون نیز مطرح بود.

پرهام: ما در بحثهایی که در ابتدای کانون داشتیم، گفتیم که اگرچه کانون در مخالفت با استبداد محمدرضا شاهی بوجود آمده است ولی معتقد نیستم که استبداد با از بین رفتن فرد از بین می رود در آینده هم استبداد وجود خواهد داشت. بنابراین امر خیلی پینادی تر از مخالفت با این حکومت و آن حکومت و از این حرفهاست. این حرکت، در جامعه ما، اساساً حرکت فرهنگی ریشه دار است. به یک منواضع خاصی که اهل قلم و تفکر امروزی در آن دست و پا می زنند و می خواهند راهی برای خروج بیابند، همان شرایط حاصی است که مثلاً ناصر خسرو در آن گرفتار بوده و می کوشیده است به هر طریق که می توانسته راهی بیابد تا بتواند حرفش را بگوید از کنه اش پیداست که وی میان آگاهی اش به علم و ضرورت دانش علمی از یک سو و معتقدات مذهبی خودش و شریعت حاکم دچار چه مشکلا و سرگردانهایی بوده است

کوشان : این مشکل از چه تاریخی مطرح بوده است ؟

پرهام : مشکل ما در طول تاریخ ایران وجود داشته است و ما در حقیقت آن را بیان کرده ایم. در شرایط تاریخی خاصی خودمان نیاز به آزادی بیان را مطرح کرده ایم این مشکل در جوامع دیگر هم وجود داشته. پس از انقلاب کبیر فراسه، قبل از انقلاب روسیه و بعد از آن. تا جایی که پیرسیم به تدوین اعلامیه حقوق بشر پس مشکل ما، مشکل نویسنده و مفکر به طور کلی است. صرف نظر از گرایشها و معتقدات سیاسی خاص، از این لحاظ همه نویسندگان وجه مشترکی دارند که باید آن وجه مشترک را دریابند. ما به عنوان کسانی که می خواهند به عنوان انسان فرهنگ، خلاقیت فکری و فرهنگی داشته باشند، باید وجه مشترکی با هم داشته باشیم

کوشان : کانون دوره دوم، با کانون دوره قبل یا کانونهای مشابه چه تفاوتی داشته یا دارد ؟

پرهام: یک چیز در کانون نسبت به قبل تاریکی دارد. ما انگشت گذاشته ایم بر روی آزادی بیان و اندیشه، بدون هیچ حصر و استثناء. این را ما گفته ایم و ما باید بگوییم و تکرار کنیم و پایش هم بایستیم

کوشان : دیگران هم ممکن است همین حرف را بزنند.

پرهام: اشکالی ندارد. اگر در توان تاریخی شان باشد که چنین حرفی را بزنند، چه بهتر. این فقط در توان تاریخی و فرهنگی کسانی است که خود را از هر گونه مرجعیت فکری و قیمومیت آزاد بداند. گمان می کنم وجه مشترک کسانی که در کانون جمع شده بودند، همین نکته بود بنابراین، بنده به عنوان یکی از اعضای کوچک کانون می گویم پای همین کانون بایستید و راه هیچگونه دیالوگی را هم به روی خودتان نیندازید. باب هیچ گفتگویی را مسدود نکنید. باب گفت و گو را باید باز گذاشت ولی باید همواره تکرار کرد که این اصل است و از این اصل هم نمی توانیم عدول کنیم.

کوشان : به راههای عملی پیاده کردن این اصل اندیشیده شده است ؟

پرهام : با خردمندی و درایت بیشتری می شود پدهاش کرد. یک راهی دارد. این هم مثل هر چیزی راه عسی خودش را دارد.

کوشان : ممکن است توضیح بدهید ؟

پرهام: وقتی شکل نهایی یک گروه اجتماعی به صورت یک نهاد درآمد، این نهاد می شود یک نیرو، خوب اگر این نیرو بدون توجه به بقیه نیروها بخواهد عمل کند، با کله می خورد و همین و از فردا از بین می رود. اینجا دیگر مرحله دیگری است. پس از این که کانون تأسیس شد، تشکیل شد و یک دستگاه رهبری را بوجود آورد، آن وقت هیأت رهبری می آید و می گوید هدف اصلی ما تلاش در جهت آزادی اندیشه و بیان است و در مقابل با نیروهای سیاسی و اجتماعی موجود چگونه می توان عمل کرد.

کوشان : برنامه و یا دستاوردی برای ادامه یا تداوم وجود دارد که شما بایقین کامل صحبت می کنید یا... ؟

پرواهما کلی تجربه داریم پشت سرمد، توی این جامعه حکومت استبدادی داشتیم، جریان چریکی و مسلحانه داشتیم، احزاب سیاسی داشتیم، ضمناً همه اینها در سطح جهانی هم بوده، ما در انواع این تجربه ها، با حضور داشته‌ایم یا دورادور ناظر و شاهد بوده‌ایم، ما وقتی اینها را با هم مقایسه می‌کنیم می‌توانیم با یک آرامش خاطر بیشتری به این مسائل نگاه کنیم. وقتی می‌گوییم دموکراسی، دیکتاتوری، حکومت فئود، دیگر بحثش را باید با صراحت بیشتری، با دقت بیشتری و با حضور ذهن بیشتری دنبال کنیم. تا آنجا که به خود من مربوط می‌شود، آدمی هستم که چهل سال از عمرم در این راه گذشته و انواع مسایل و مصایب را تحمل کرده‌ام. از این به بعد دیگر حرم را ناتمام رها نمی‌کنم، حرم را صریح و کامل می‌زنم و وقتی که می‌گویم دیکتاتوری، روشن می‌کنم مقصود من چیست. وقتی می‌گویم دولت، هم همین طور.

پرواهنی: کانون نویسندگان ایران حزب سیاسی نیست. کانون نویسندگان طبقه خاصی از اجتماع هم نیست، که طبق حرکت تاریخی بخواهد حاکمیت طبقه‌ای را ساقط کند و حاکمیت خود را به جای آن بنشاند. کانون نویسندگان یک جمع زیرزمینی هم نیست. نمایندگی هیچ جمع زیرزمینی و اپوزیسیون و غیر اپوزیسیون داخلی و خارجی را هم ندارد. کانون نویسندگان ایران از جمع نویسندگان ایران تشکیل می‌شود و این نویسندگان به مکتبها و مشربهای سیاسی، عقیدتی، ادبی و هنری مختلف ممکن است تعلق داشته باشند، ولی وقتی که آنها همه زیر یک سقف جمع شدند، حرفه خود را با هم در میان می‌گذارند و حافظ منافع آن حرفه می‌شوند. آن حرفه، حرفه نویسندگی است. بین آن حرفه و تلقی اصلی آن و یک اندیشه بسیار بزرگ انسانی، ارتباط و التزام متقابل وجود دارد: نویسندگی و آزادی بیان برای همه افراد جامعه ضرورت مطلق دارد، ولی در نویسندگی، این آزادی بیان، ذاتی خود حرفه است. کانون بر این اساس تشکیل شد، و هنوز در حدود ربع قرن که از عمر آن می‌گذرد، اساس آن باز هم آزادی است و آزادی بیان. از این دیدگاه نویسنده همیشه متعهد آزادی است، منتها به صورتی خاص. نویسنده نه تنها برای آزادی نویسندگی و آزادی بیان خود مبارزه می‌کند، بلکه به خاطر آزادی نویسنده مخالف خود هم مبارزه می‌کند.

کوشان: بهتر است این مسئله را کمی روشن بکنید.

پرواهنی: جامعه‌ای که در آن همه با هم و یا همه با دولت، موافق باشند، جامعه خسته کننده‌ای است. بر چنین جامعه‌ای جز ریا و تزویر چیزی دیگری حکومت نخواهد کرد. این در مورد نسلها نیز صادق است. ما در عالم نویسندگی، ضمن اینکه به پیش کسوتهای حرفه خود احترام می‌گذاریم، هرگز عقاید آنها را ازلی و ابدی نمی‌دانیم. حرکت نسلها بر نسبت اعتبار عقاید

متکی است. اگر یک پیشکسوت ما حرف ناروایی زده، ما با او مخالفت می‌کنیم و از او ترسی نداریم. به همین دلیل کانونی که ما تشکیل می‌دهیم، کانون نسلهای مختلف است. کانون نویسندگانی با عقاید مختلف از نسلهای مختلف، در واقع کانون نمونه واقعی یک کانون دموکراتیک است، نمونه واقعی اجتماعی است که در آن اشخاص می‌توانند با عقاید یکدیگر مخالفت کنند، بدون اینکه کسی بخواهد دیگری را به خاطر داشتن عقیده‌ای خاص، ملامت، زندانی، تبعید و احیاناً اعدام کند. عبارت «بی حصر و استثناء» که در اسانامه کانون آمده، دقیقاً به این معنی است. کانون می‌گوید عقیده آدمها محترم است و من



باید عقیده مخالفم را بشنوم و با آن موافقت یا مخالفت کنم.

کوشان: ولی آیا در عمل چنین چیزی اتفاق افتاده؟

پرواهنی: هم آری، و هم نه. آزادی برای ملت ایران همیشه یک مطالبه جدی بوده. ولی این تا زمان تشکیل کانون نویسندگان ایران، در حضور تشکل جمعی و در ساختار تشکل جمعی، بیان دقیق پیدا نکرده بود. درست است که مشروطیت، آزادی را پیش کشید، درست است که گنگره نویسندگان ایران در سال ۲۵ تشکیل شد، ولی پایگاه عقیدتی نویسندگان ایران که هم مبتنی بر مطالبه چندین هزاره‌ای فرهنگ و تاریخ ایران باشد، هم مبتنی بر حرکت تاریخ ایران در بعد از مشروطیت و قرن بیستم سراسر جهان، تا سالهای ۴۶ و ۴۷، صورت و بیان تشکیلاتی پیدا نکرده بود. افتخار کانون نویسندگان ایران بوده است که خواهان آزادی بیان بی حصر و استثناء بوده. و این در تاریخ ایران، بصورت یک مطالبه دسته جمعی سابقه نداشته است.

کوشان: این «آری» فصح است، و جنبه انتزاعی هم داشته است و حالا آن «نه».

پرواهنی: کانون در مقطع تشکیل خود هم آل احمد و گرایشهای او را داشت، هم به آذین و گرایشهای

او را، و هم گرایش افراد متفرد مثل ما را. آن «بی حصر و استثناء» زائیده یک حس مشترک دموکراتیک بود. سلطنت آن «بی حد و استثناء» را قبول نداشت، ولی ما به کار خود ادامه دادیم. و حتی برغم اختلافات فکری اجتماعی مشکل تشکیل دادیم، شعر خوانیها، بزرگداشتهای پیشکسوتها. و بعد کانون نخستین اجتماع بسیار احترام برانگیز شاعران و نویسندگان ایران را در قبل از انقلاب برگزار کرد، و این، نحوه شرکت جمعی ما در انقلاب بود. ولی آن «بی حصر و استثناء» در بعد از انقلاب، توسط عده‌ای از اعضای خود کانون مورد حمله قرار گرفت. کانون آن عده را از خود راند، ولی باز هم در داخل کانون کسانی بودند که گرایشهای سیاسی را بر دیگران تحمیل می‌کردند، و در بیرون از کانون هم کسانی بودند که می‌خواستند سر به تن آن آزادی بی حصر و استثناء نباشد. اشغال محل کانون توسط این عناصر، خاستگاه تاریخی آن، همیشه پیش چشم نویسندگان ایران بوده است و اگر در طول این سالها نویسندگان ایران با سانسور مخالفت کرده‌اند، به صورت فردی یا جمعی، کانون از طریق آنها نفس کشیده است، خواه آن نویسندگان عضو کانون بوده باشند و خواه نبوده باشند. بعلاوه مسایل دیگری هم در طول این سالهای فترت مطرح شده است...

کوشان: چه مسایلی؟

پرواهنی: باید دید مخاطب کانون کیست؟ ما از

یک نیاز انسانی حرف می‌زنیم. از این نظر مخاطب ما دولت نیست، گرچه ممکن است دولت هم بخشی از مخاطب ما باشد. مخاطب، ملتی که اکنون نفس می‌کشد هم نیست. گرچه ممکن است آن نیز بخشی از مخاطب ما را تشکیل دهد. ما از نیاز انسانی همه اعصار صحبت می‌کنیم، از آن مطالبه چندین هزاره‌ای صحبت می‌کنیم. کانون به این مطالبه شکل داد و آن را به سوی آینده راند. مخاطب ما امروزی است که به آینده منتهی می‌شود. وقتی که عده‌ای خواستند آن حس «بی حصر و استثناء» را بازپیه قرار دهند ما با آن مخالفت کردیم. مسایلی که پیش آمد بر موضع کانون صحنه گذاشت. تجربه آزادسازی انسان در جهات مختلف، نشان داد که ما نباید به چیزی کمتر از اسانامه کانون قناعت کنیم. جهان در طول سیزده یا چهارده سال گذشته دگرگون شد. در مرکز این دگرگونی سقوط شوروی قرار دارد و سقوط حکومتهای اقماری شوروی. اتحادیه‌های نویسندگان این کشورها از احزاب حاکم دستور می‌گرفتند. کانون نویسندگان ایران حاضر نبوده از هیچ حزب حاکمی دستور بگیرد. به نظر من سقوط شوروی چشم آن عده از نویسندگان ایران را که می‌خواستند در کانون حزبی عمل کنند، باز کرد، و یا باید باز کرده باشد.

اینها دیدند که ساختارهای سیاسی و اجتماعی که دائمی می‌نمودند، سقوط کردند. ولی مطالبه آزادی بی‌حصر و استثنا سقوط نکرده است.

کوشان: در کشور خودمان چطور؟

براهنی: در کشور خودمان، حرارت تاریخی، حرارت اجتماعی، حرارت انقلاب، جنگ، زندان، موقعیت اقتصادی، درگیر شدن نسل جوان در مشکلات تاریخی و در مشکلات نسلهای مختلف، به او ذهنیتی وسیع داد. آدم سی ساله سال ۴۷ با آدم سی ساله سال ۶۷، فقط بیست سال زمانی فاصله ندارد. در این بیست سال به اندازه هزار سال حادثه اتفاق افتاده است. به این آدم دیگر نمی‌توان گفت تو غلط می‌کنی آزادی می‌خواهی. اگر دولت، اگر یک حزب، اگر یک جمع سیاسی به این نویسنده بگویند تو هیچکاری، درواقع به این هزاره بیست ساله پشت کرده‌اند. اکنون بیش از هر موقع دیگر آزادی در دستور معاصر قرار دارد. بحثهایی که دوستان راجع به کانون می‌کنند، خواه در این جا و خواه در جاهای دیگر، فضا را برای فعال کردن کانون باز می‌کند. البته در این شکی نیست که کانون را باید نویسندگان سامان بدهند نه مجلات. ولی مجلات می‌توانند مدام مسایل مربوط به کانون را به رویت مردم برسانند.

پرواه: مسئله اصلی این است که ما بگوئیم آزادی در این مملکت یک ضرورت اجتماعی است. این به نفع تمام مردم ایران است. دولتش باید از مردم و مردمش باید از دولت بشد.

کوشان: ارتباط کانون با کانونهای دیگر چگونه می‌تواند باشد؟ گروهها، سازمانها، حزبها می‌توانند به دنبال درخواستهایشان، که می‌تواند همان آزادی بیان و اندیشه باشد، به کانون ملحق شوند یا به عضویت کانون درآیند؟

پرواه: هر چیزی برنامه‌ای دارد و روشهایی. یعنی مسئله، مسئله قدرت است و برنامه که ایدئولوژی خاصی را می‌طلبد. انجمنهای صنفی دیگر، هیچ کدامشان شباهت خاصی به کانون نویسندگان ایران ندارند. مابه دلیل این که در اینجا شاعر و نویسنده و محقق و مترجم داریم، یعنی باحلافت مکرری سروکار داریم. خودبه خود با آزادی تفکر و آزادی بیان روبرو هستیم و به یک معنی با عمیق‌ترین وجه سیاسی مسئله در جامعه روبرو می‌شویم انجمنهای دیگر اگرچه به این مسایل توجه دارند ولی کانون بیش از همه به این مسایل می‌پردازد.

کوشان: در بحث مرتبط از تجربه کانون و تجربه تاریخی ملت صحبت می‌شود، شما این دگرگونی یا تحول را چگونه ارزشیابی می‌کنید؟

پرواه: باید تأکید شود که دیگر در واقع آدمهای چند سال پیش هستیم دنیا هم. سالی چند سال پس سبب سرعت با مسایلی روبروست که هر از سرور مشارک دادن مردم در سر نوشتشان اصلاً نمی‌تواند حل شود.

کوشان: این حرکت چه سمت و سویی می‌تواند

داشته باشد؟ مردم به کدام جهت سوق داده می‌شوند؟

پرواه: ما که نمی‌خواهیم بپاییم آرمان انویایی دیگری در کار انویایی کموبیس مطرح کنیم، ولی واقعیت این است که جهان بشریت با مسایلی روبروست که نه با زور می‌شود حلشان کرد نه با تکنیک معجزه آسا فقط با آزادی و مشارکت مردم می‌توان به حل آنها رسید، مانند قضیه اعجاز جمعیت یا قضیه حرکت و جابجایی جمعیت. خیل عظیمی از مردم به دلایل اقتصادی و اجتماعی و سیاسی به جاهای دیگر می‌روند. آیا دنیای امروز، دنیای صنعتی امروز، می‌تواند در همه مرزهای خودش زاندارم بگذارد و مانع مهاجرت بشود؟ مسلماً نمی‌تواند. اینها همه دلایل اقتصادی و اجتماعی خاصی دارد که همچنان باقی است. ما با همین مسئله انحصار جمعیت در کشور خودمان مواجهیم. این جمعیت به یک جایی می‌رسد که نمی‌شود برایش نان تهیه کرد. مسکن، شغل، مسکن، آموزش و پرورش، بهداشت و بسیاری دیگر پس باید جمعیت کنترل شود. خود مردم باید کنترل کند. چنانچه در فرانسه، سوئد و... می‌کند. ولی چرامردم ما کنترل نمی‌کنند؟ به این دلیل که آگاهی ندارند. فرهنگشان را ندارند. آگاهی و فرهنگ مردم باید بالا برود تا این معضل حل شود.



کوشان: به نظر می‌رسد یکی از نهادهایی که خیلی جدی می‌تواند در زمینه بالا بردن سطح فرهنگ مردم برنامه ریزی کوتاه مدت و درازمدت داشته باشد، همین کانون نویسندگان یا امثال آن است. درواقع ما در اینجا، به ضرورت دیگری می‌رسیم که حضور کانون و فعال شدنش را حیاتی تر می‌کند. یعنی مسئله آزادی اندیشه و بیان، در سطحی عمومی تر و همگنی تر مطرح می‌شود. کانونهایی مثل کانون نویسندگان می‌توانند یکی از نیروهای اجتماعی باشد که نگذارد و اجازه ندهد آزادی نادیده گرفته شود.

پرواه: در حقیقت نمی‌شود بدون آزادی اندیشه عمل کرد. ما که تنها باید در عمل نشان دهیم که ما همیشه مرد آزادی اندیشه‌ایم. مردم گفتگویم و برای مذاکره و بحث کردن آمده‌ایم. از هر زاویه بخواهد به بحث بگه کم.

مالاستقیال می‌کنیم. هیچ اما و اگرایی نباید در کار باشد. نه تاکتیکها، نه استراتژیها. بنابراین ما سه تنها باید درباره خصوصیات کانون حرف بزنیم، بلکه نسبت به گذشته سیاسی و فرهنگی جامعه و خیلی مسایل دیگر هم باید حرف بزنیم. باید به مردم، به مسئولان جامعه، نشان داد که جامعه بدون آزادی بیان مانند مرداب راکد است: نه تنها پیشرفتی در آن نیست بلکه بتدریج می‌گردد و می‌میرد.

محمدعلی: این تجربه وجود دارد که اینها برای برپایی کانون مطرح می‌شود. ما در مجموع می‌توانیم روی ساخت اجتماعی آنها بحث کنیم. هروقت می‌خواهیم مسئله کانون را مطرح کنیم، تابع شرایط سیاسی زمان می‌شویم. مثلاً در دوره گذشته تابع شرایط زمان شدیم. یعنی همان مسئله آزادی بی حد و حصر. بنابراین به لحاظ ساخت اجتماعی خاص و کمبود فضای دموکراتیک نمی‌توانیم یک سری مسایل داشته باشیم.

براهنی: کسانی که آن مسئله «بدون حصر و استثنا» را نوشتند، چند بار مشکل پیدا کردند. این دوگانگی در اساسنامه کانون هست، و در منشوری که بعداً توسط گروه پنج نفره هم نوشته شد وجود دارد. کانون در اساسنامه اولش از روح قانون اساسی پیش از سقوط شاه، حتی از متمم قانون اساسی، موادی را ذکر می‌کند در جهت تحکیم مبانی خود. این آن دوگانگی اولیه است. در مرحله دوم، به صورتی تکیه بر آرمانهای انقلاب می‌کند و در منشور پنج نفره به موادی از قانون اساسی کنونی که در جهت تحکیم مبانی کانون باشد، اشاره شده است. یعنی ایرادی که به دومی وارد است و یا می‌تواند وارد باشد، بر اولی هم وارد است. پس از یک سو آن «بدون حصر و استثنا» وجود دارد و از طرف دیگر مشروط شدن به شرایط زمان. می‌توان خلاصه کرد و راه حل داد. در منشور انجمن قلم جهانی، اشاره‌ای به حکومتها و دولتها نیست. به نظر من بهتر است کلاً از خیر این قبیل اشارت بگذریم و در همه حال کانون را مکلف به دفاع از آزادی بیان بدون حصر و استثنا، و در همه شرایط بدانیم.

کوشان: ولی این شرایط چطور می‌شود؟ فاصله بین شراع و عینیت را چگونه برکنیم

براهنی: یا عمل، یعنی وقتی که کتاب توقیف یا سانسور یا مثله می‌شود، به این کار اعتراض کنیم. اگر نویسنده‌ای به دلیل کار نوشتن و چاپ کتاب، بدون دلیل موجه از کار برکنار شد و یا زندانی شد، به این کار اعتراض کنیم. وقتی که کاغذ را وسیله سانسور کردند، وقتی که قیمت کاغذ را به صورت نجومی بالا بردند، وقتی که به کتابی یا مجله‌ای کاغذ دادند و به کتابی یا مجله‌ای ندادند، اعتراض کنیم. وقتی که امر نشر را به داشتن مجوز نشر منوط کردند، اعتراض کنیم. طبیعی است که اعتراض فردی بی فایده است. اعتراض به سانسور از هر نوع باید جنبه جمعی و اجتماعی داشته باشد. بین ایدئال آزادی و عینیت

شرایط، راه حرکت به سوی آن ایدآل را انتخاب کنیم.

مختاری: دولت می‌پرسد که شما برای کانون منشوری، چیزی دارید یا نه؟

کوشان: می‌خواهید همان منشور سابق را ارائه بدهید؟ پرچه مبنایی؟

پرهام: طبق بند ۲۸ اساسنامه کانون، کانون وجود دارد و ماده ای اراساننامه به هیئت دبیران با تعیین کردن اعضا، اجازه می‌دهد فعالیتش را ادامه دهد.

براهنی: آیا این کانون با این اساسنامه و مرامنامه، ادامه فعالیتش ضرورت دارد یا خیر؟ اگر وجود دارد، به چه شکلی است؟ این بحث باعث می‌شود که تمام اعضا کانون نویسندگان ایران، چه آنها که بودند و جدا شدند و عضو کانون نیستند و چه آن عده از روشنفکران که آن موقع هم نیامدند و حالا هم نیامده‌اند، اقلاً نمایندگان این سه گروه با همین صراحتی که من نظر خودم را می‌گویم با دوستان نظرشان را در میان بگذارند و با نظر دیگران برخورد کنند. این برخوردها منتشر شود تا ما بتوانیم به این نتیجه برسیم که مجموعه جامعه روشنفکری نسبت به این مسئله معین چه نظر معین و مشخصی دارد؟ آیا می‌شود به یک نشست همگانی رسید و فعالیت را شروع کرد یا نه؟

کوشان: باید دید همه کسانی که بحث کانون را مطرح می‌کنند باحول آن نظر می‌دهند و معتقد به تشکیل یا فعالیت مجدد آن هستند، نظرشان ادامه فعالیت همین کانون باهمان منشور و اساسنامه است یا کانونی خارج از این حوزه یا با اصلاحاتی؟

براهنی: من نظرم این است که همین کانون باشد. ولی بحث را هم ضروری می‌دانم.

محمدعلی: من با توجه به جمیع جهات، از طریق «فراخوان» خواستم هر یک از اهالی قلم اظهار نظر کنند. آن قدر که موضوع هم برای خودشان جا بیفتد و هم برای مردم و دیگران.

مختاری: من فکر می‌کنم یک بحث مقدماتی پیش از این مسئله لازم است. ضمن این که معتقدم درباره مسئله کانون، یعنی همان چیزی که وجود دارد باید بحث کرد و باید مشخصات آن را به افکار عمومی شناساند. چرا که افکار عمومی در کل جامعه روشنفکری و نویسندگان، از کسانی تشکیل می‌شود که سابقه این قضیه را به خوبی نمی‌شناسند. ما یک وقت مواضع کانون را بیان می‌کنیم، یک وقت هم علت این گونه موضع گیری را توضیح می‌دهیم. مواضع کانون در منشور کانون بیان شده، اما شاید بعضیها علت این گونه موضع گیری را ندانند. در منشور آمده‌است: دفاع از آزادی اندیشه و بیان و مخالفت با سانسور.

کوشان: چه چیز خاصی جز بیان همین کلیت در این اصل نهفته است؟

مختاری: این که در کانون نویسندگان «فرد»

داریم، «گروه» نداریم. عملکردهای گذشته که براساس گروه گرایی هم بوده است. به دلیل بی توجهی به همین خاصیت کانون بوده است.

کوشان: چرا جز «فرد» در کانون نمی‌تواند وجود داشته باشد؟ البته علت را می‌دانم. می‌خواهم همه چیز شکافته شود و خوانندگان با تمام جنبه ها و یا جواب سؤالهای احتمالی هم روبرو شوند. بنابراین باز می‌پرسم: چرا کارکرد کانون فقط با حضور «فرد» سازگار است؟

مختاری: برای این که نویسنده اثرش را به صورت انفرادی تولید می‌کند. در تولید اثر نیست که به همبستگی دیگران یا تشکل نویسندگان نیازمند است.

کوشان: در زمینه مشارکت، بحث، نظر و رسیدن به شناختی همه گیرتر چگونه؟



مختاری: البته در تولید اثر به آموزش و پیش شرطهای نوشتن و انتقاد و مشاورت دیگران نیازمند است. اما اینجا ضرورت اقدام جمعی را توجیه نمی‌کند، در این زمینه ها هرکس بنا به سلیقه و استعداد و تجانسهایش با دیگران عمل می‌کند. اما یک جاهست که دیگر نمی‌توان مسایل و مشکلات خود را حل کرد. این هنگامی است که مشکلات اجتماعی و سیاسی و غیره بر نوشتن ماثرب می‌گذارد و امکان تولید آزادانه را از ما سلب می‌کند. یا امکان برقراری رابطه آزادانه میان نوشته و خواننده را از بین می‌برد یا که محدود می‌کند. در این حالت است که نویسنده به یاری همبستگی دیگر اهل قلم نیازمند است تا مشکلات را با هم از سر راه بردارند. تا اثر «فرد» آزادانه تولید شود و آزادانه به دست خواننده برسد.

کوشان: بنابراین محمل همبستگی نویسندگان باهم، یا به طور کلی آفرینشگران باهم، به هنگام «ارائه» اثر پدید می‌آید. در واقع نویسنده یا هنرمند بالقوه، کسی که نیازمند تولید و ارائه آن به بارار عمومی است، نیازمند این همبستگی هم نیست. باید شاعر، نویسنده، مستند و به طور کلی آفرینشگر بالفعل بود. این را به این دلیل می‌گویم که کم نیستند کسانی که در این جاب، روزی، روزگاری،

آفرینشگر بوده‌اند. اما امروز نیستند. بحثی بیاری هم به بیان آن احساس نمی‌کند. منظور آفرینشگر فعال است.

مختاری: در این مرحله است که برای حفظ «فردیت» اندیشه و بیان نویسنده، یعنی برای صیانت از عقیده خاص و اندیشه خاص هر «فرد» نویسندگان به هم می‌پیوندند و همین امر را اصل مشترک خود می‌کنند. تعهد می‌کنند که از آزادی بیان و اندیشه برای هر فرد دفاع کنند و با هر چه مانع این آزادی می‌شود مخالفت کنند. این تنها تعهدی است که نویسندگان در قبال هم دارند.

کوشان: در واقع اینجا نقطه تمایز فرد با گروه در کانون آشکار می‌شود.

مختاری: هرگروهی جای دیگری و بر سر چیز دیگری چه سیاسی، چه عقیدتی، چه سلیقه‌ای و غیره به هم پیوسته‌اند. قبلاً بر سر چیز دیگری، اصل دیگری و هدف دیگری تعهد جمعی کرده‌اند. پذیرفته‌اند که قبلاً اندیشه یا گرایش معینی داشته باشند. سیاست معینی را دنبال کنند. حتی نوع بیان ویژه‌ای را تبلیغ و ترویج کنند.

کوشان: چنانکه در گذشته چنین شد. گروهی با تعهد و هدف مشخصی می‌خواستند کانون را در جهت اهداف خاص خودشان و گروهشان بکشند، بنابراین تجربه گذشته، این رهسود را به ما داده‌است. اگرچه من بفین دارم همه آنها به صورت تک تک درخواست عضویت کردند و پذیرفته شدند. با این آگاهی چه می‌شود کرد؟ این که شما می‌دانید فلان گروه به دنبال هدف خاصش، درخواست عضویت می‌کند و بر مبنای شرایط لازم که داراست، پذیرفته می‌شود.

مختاری: بله، اگر گروهی با تعبیر معینی از اندیشه یابیان، در کانون گرد آیند، خود به خود با تعهداتشان بر جمع تاثیر می‌گذارند و آن را به سوی اهداف خود می‌کشانند. در نتیجه نقض غرض می‌شود. یعنی بین دو تعهد تعارض پیدا می‌شود. چنانکه در گذشته می‌شد و هر گروه در پی کسب هژمونی خود به اصطلاح آن ایام، بر می‌آمد. چون آزادی بیان و اندیشه را به گونه خودش تعبیر می‌کرد. حضور و حق و حرمت و شأن و رای و نظرفرد و آزادی او تحت الشعاع حضور یک گروه یا یک نظر یا یک گرایش قرار می‌گرفت.

براهنی: تصور من از نویسنده این است که او با حقیقت سروکار دارد. این حقیقت مربوط به هستی او به عنوان نویسنده است. نویسنده کسی است که طالب حقیقت است. درست‌است که در پاره‌ای موارد سروکار این طالب حقیقت با تاریخ و اجتماع می‌افتد و درست است که او گاهی به رابطه بین دولت و ملت می‌پردازد، ولی او به دنبال آن مطالبه حقیقت در حال فراروی از عصر خود به سوی اعصار دیگر است، چرا که گرچه او در یک زمان محدود به دنبال حقیقت می‌رود، ولی حقیقتی که او می‌طلبد، فقط مربوط به آن عصر خاص نیست، مربوط به اعصار دیگر هم هست، وگرنه ما حافظ و مولوی را امروز نمی‌خواندیم.

اگر همه نویسنده ها با این حقیقت مربوط به هسنى خود سروکار داشته باشند، خود به خود دنبال آن آزادى بى حصر و استثنا مى روند. از يك طرف سويسته نديدل مى شود به فرد خلافى كه بايد به هسنى خود ممي بدهد و از طرف ديگر بايد ارادانه آن را در اختيار ديگران بگذارد. ضرورت آزادى براى سويسته از اين حقيقت حاصل مى شود. زماني بود كه هدايت بوف كور را در نسخه هاى محدود پلى كپى كرد تا ديگران بخوانند. يعنى مى خواست حقيقت هسنى نويستگى اش را به اعصار آينده برساند. ما را دعوت به خواندن اثر خود مى كرد. از سوى ديگر، در حدود ده سال پس از تاريخ پلى كپى بوف كور، هدايت به هسنى خود حانمه داد. مانند اثر مهمتر از مانند خود آدم است. اين هسنى نويسته است. ولي هدايت در عصر خود گرفتار شرايط هم بود. پلى كپى بود نه چاپ، و پلى كپى در هند صورت مى گرفت نه در ايران. حالا هم بوف كور را سانسور كرده اند. يعنى گويي شرايط اجازه نمى دهند چيزى كه قريب شصت سال پيش نوشته شده، امروز دست نخورده به دست مردم برسد. چرا؟ يا بايد اعتراض كنيم كه بوف كور را به همان صورت كه نوشته شده در اختيار مردم بگذارند و يا بدانيم كه مجبور خواهيم شد آثارمان را پلى كپى يا فتوكپى كنيم و يا در جاي ديگرى چاپ كنيم. نويسته نمى تواند خود را مشروط به شرايط اين چنينى بكنند. اين اعتراض، اعتراض سياسى است؟ اين اعتراض بهرآيت بالاتر از اعتراض سياسى است. اين اعتراض به حذف فرهنگ يك كشور است. مى بينيد كه ايدال حقيقت در برخورد با شرايط دچار اشكال مى شود. اشاره به قانون اساسى دوران مشروطيت و ميثاق بين المللى و اعلاميه حقوق بشر در اساسنامه كانون براى حفظ حرمت فرهنگ بود نه براى امتياز دادن به سطوت. در منشور پنج نمره هم همين طور.

كوشان : در دوره دوم چي ؟ مقطع انقلاب ؟

براهنى : مشكل اين دوره اين بود كه در شرايط انقلاب، ما آمديم پكدمه كانون را و خودمان را وارد سياست كرديم حتى كساي كه معتقد بودند كانون ارگانى است كه حقيقت را به عنوان پديده اى فراتر از اين جريان دنبال مى كند، در عمل كانون را به سوى جهت گيرهاي خاصى بردند كه ما فقط نوانسيم با بخشى از حقيقت رابطه برقرار كنيم. مثلاً يك گروه خاصى سياسى دريك جايى با مشكل برخورد كرد، ما فوراً اعلاميه داديم. ما اعلاميه هايى داده ايم كه درخور چارچوب كانون نبود و يا اعلاميه هايى آوردند و در كانون به امضاء رساندند كه بخشى از گزيرتريهائى كانون و افراد از آنها ناشى مى شود. كانون موضع سياسى مى گرفت نه موضع صنفى. بايد روشن شود كه نويسته و صنف نويسته مانند بقيه صنفها نيست. الان من به عنوان نويسته، جزء هيچ صنفى به حساب نمى آيم. دانشگاهى بودم، حالا نيستم. بيمه داشتم، حالا ندارم و اين قبيل چيزها. اين بخش از فعاليت كانون را هرگز به حساب نياورده ايم و گاهى هم حالات كشيده ايم به حساب نياوريم.

كوشان : اين از بخشهاي مهمى است كه به همان دلايلى كه شما گفتيد و ديگر دوستان، مورد بى

مهرى قرار گرفته و در زير مواضع تلقين شده به كانون نويستندگان ايران، كه پيش از همه مى توانست و مى بايد يك كانون صنفى باشد، نادیده گرفته شده است. اگرچه ديدن يا نديدن اين بخش، نه از ارزش و كيفيت و اعتبار موضع سياسى كانون، به عنوان نهادى كه اعضاى آن مستفكران و تئوريستينهاى جامعه اند و نه از ايدئولوگيهاى فلان حزب و سازمان و گروه، نه مى كاهد و نه مى افزايد. واقعاً چرا نادیده گرفته شده است ؟

براهنى : به اين دليل كه يك بخشى از آن مربوط مى شد به ارتباط با نشران و اين قبيل كارها. با وجود اين به نظر من اين بخش از كانون نيست كه مهم است. آن بخشى مهم است كه ما در آن مثل صنفهاى ديگر عمل نمى كنيم.



محمدعلى :

براهنى : صنفهاى ديگر جز تصويرى از خود، تصوير ديگرى ندارند و به دنبال منافع صنفى خود هستند. ما در مسئله آزادى بيان، آزادى بيان همه را در نظر داريم. به دليل اين كه دنبال مبارزه براى بيان حقيقت هستيم و در فرهنگ خودمان، خود را وارث كسانى مى دانيم كه از همان دو سه هزار سال پيش تا عصر ما، خود را سربرده حقيقتى بالاتر از منافع ساده صنف و حرفه خود مى دانستند. وظيفه ما كشف حقيقت درهمه حوزه هاى هسنى آدمى است و بيان آن، از نظر تاريخى برعهده ماست. كسى نمى تواند به ما بگويد كه كشف حقيقت را به دليل اقتضاهاى امروز، به فردا موكل كن. تعهد ما در برابر حقيقت، هم در برابر ديروز آن است، هم در برابر امروز آن و هم در برابر آينده آن. اگر ما خودمان را مشروط به شرايط امروز كنيم، آدم فردا نيستيم و كانون فردا را نداريم.

كوشان : چگونه مى توانيم خودمان را مشروط به شرايط امروز نكنيم و در عين حال شرايط آينده را هم فراهم آوريم ؟

براهنى : مشروط نبودن به شرايط يك اصل است و در عين حال مشروط به شرايط بودن هم يك واقعيت است. در مقابل اين دوگونه كار، ما بايد يك برخورد سالمى داشته باشيم و از اين نظر بايد از همه نويستنده ها بخواهيم كه

شركت كنند. واضح به نزديك كردن جهان بى، جمعيت به عييت، شيوه اى را كه بايد در پيش بگيريم، قبلاً گفتيم.

كوشان : به ناچار بازمى گردم به يكي از بحثهاي قبل. به چيزى كه آقاى مختارى هم اشاره كرد. مثلاً انجمن نخبگان داستان، البته به زعم خودشان. اين شرايط را چگونه ارزيابى مى كنيد؟ شرايطى كاملاً خاص كه ممكن است فردا دست كم در الويت نباشد. مثلاً يك داستان مدرن، امروز مدرن است، ممكن است فردا كلاسيك يا كهنة شده باشد. نمى شود كه داستان مدرن سال ۵۶ مثلاً امروز هم مدرن باشد. پس داستان نويس نخبه پيش از انقلاب، نسبت به نويستندگان امروز، عقب افتاده است. فكرش و تكنيكش به اصطلاح دؤمده شده و بايد خودش را اصلاح كند، اين تغيير و تحول كه سخت هم هست، نشان مى دهد نمى شود انجمن نخبگان هميشگى داشت. اينها فكرهاى محفلى است و چند صباحى بايد به آن دلخوش بود.

براهنى : بنظر من اين قصبه مهم نيست و اگر هم مهم باشد قابل بحث در شرايط امروز نيست كه يك نفر مى خواهد با آن كانون نويستگان چاچند نويستنده تشكيل بدهد و آن را مطرح كند. كانون نويستگاني مى توانيم تشكيل بدهيم كه سابقه دارد. سابقه ضمنى سه هزار ساله دارد و سابقه آزادى خواهى در دنيا را هم دارد.

كوشان : درواقع اين مجموعه مى تواند كانون نويستگان رابه وجود بياورد يا فعال كند.

پرهام : اصولاً انقلابى گرى و حرفه اى تند زدن و يك نوع ايدئولوژى خاصى را حقيقت تصور كردن، در چو انقلاب، مدنى، مد روز شده. جوهر اسديشه اى كه ما در كانون

نويستگان مطرح كرديم اجازه مى دهد كه هر آدمى با هر عقده اى كه با سانسور همكارى نكرده است عضو كانون شود. البته اين مطلب به حد كافى در موضع كانون و در برنامه كانون آمده ولى چون سابقه هايى را داشته ايم و چرن اهام در اين مسئله بوده و هست بهتر است ماهرچه بيشتر راجع به آن بحث كنيم تا تلفى مردم نسبت به آن روشن شود.

كوشان : بنا بر اين لزوم طرح فعال شدن يا تشكيل كانون بر ديگر ضرورتها رجحيت مى يابد.

پرهام : بله، مطرح مى كنيم تا ببينيم مردم چه جور كبرى را مى بينند. مثلاً كانون راديكال است ويا يك نكه معين از جامعه است يا يك آوانگارد انقلابى است و يك گروه روشنفكرى رامى خواهد زير چتر خودش جمع كند يا نه. يك اصل مشترك بين همه اهل قلم است كه در راه دفاع از آزادى انديشه و بيان و مبارزه با سانسور فعاليت دارد.

كوشان : من فكر مى كنم يكي از سوالهاى اساسى اين است كه كانون با اساننامه اى كه دارد تداوم پيدا مى كند يا نه؟ بررسى كارنامه كانون و اساننامه را مى شود در مرحله بعد مطرح كرد. ما بايد روى اهداف بنيادى و اساسى كانون صحت كنيم. آيا قبول داريم آن چيزى را كه منشور مى گويد يانه؟ اينجا دو حالت پيش مى آيد. ممكن

است منشور را قبول داشته باشیم اما شرایط به گونه‌ای باشد که اجازه تشکیل یا فعالیت مجدد کانون را ندهد، خوب، بحث می‌کنیم که چگونه می‌توانیم همین هدف را به گونه‌ای دیگر مطرح کنیم. اما یک وقت هم هست که بخشی یا بخشهایی از منشور را قبول نداریم و همگی متفقیم که آن زمان به ضرورت شرایط فلان ماده تغییر کرده و یا این طور شده که هست و موافقیم که این شرایط امروز و آینده لزومی ندارد، باید روی مسئله بحث کنیم و آن را اصلاح کنیم. فکر می‌کنم اگر اساسنامه را ماده به ماده بررسی کنیم و ببینیم که تفسیر ما از این ماده یا آن ماده چیست و یا منظور همان ماده چیست، بخشی از مشکلات و تفاوت سلیقه‌ها و اختلافها حل شود. هنوز به درستی معلوم نیست آزادی بیان و اندیشه بی حصر و استثنا یعنی چه؟ هنوز معلوم نیست گروه‌های سیاسی هم می‌توانند شرکت کنند یا نه؟ یک سری اتفاقات در گذشته افتاده که چهره دیگری از کانون ارائه می‌دهد. درست است که آن ضرورتها و آن شرایط خاص زمانی، آن اتفاقات را ایجاد کرده است و ربطی هم به روح کانون یا کانونیان ندارد، اما نمی‌توان به سادگی از آن گذشت. یک سری هدف بوده که فکر می‌کنم این هدفها همچنان برقرار است. به دلیل این که کانون هویت تاریخی دارد و این هویتی است مورد قبوله طبیعی است همه بپذیریم که فعال شود و تاریخش تداوم پیدا کند، اما این به این معنا نیست که از تجربه سالهای پیش استفاده نکنیم و باز کار بدانجا بکشد که گروهی از کانون اخراج شوند. همان طور که تمام دوستان هم اشاره کردند باید روی تمام ابهامها و تعبیرها و سوء تعبیرها بحث شود و همه نقطه نظرهاشان، اعتقاداتشان، انتقادهایشان، رهنمودهایشان را بدهند و ما چاپ کنیم تا همه از هم و از هدنی که در پیش دارند و کانونی که می‌خواهند تشکیل شود یا فعال شود، شناخت به دست بیاورند تا از همان اول هیئت دیرانی انتخاب شود که بتواند واقعاً یک کانون صنفی را اداره کند. هیئت دبیرانی تشکیل شود که از ذهنیتهای متفاوتی برخوردار باشند. تمام این موارد را باید مورد بحث قرار داد تا بشود موضوع تربیون آینده. تا من که دارم وارد کانون می‌شوم و می‌خواهم عضو بشوم بدانم چه کار می‌کنم، چه می‌خواهم و چه کسی را باید انتخاب کنم. آیا کسی را باید انتخاب کنم که اهداف سیاسی مرا دنبال می‌کند یا فلان گروه خاص را یا اهداف عموم را. آنچه را که به صلاح کل جامعه است، گمان می‌کنم یکی از برنامه‌های آینده باید این باشد که منشور و اساسنامه را چاپ کنیم و در حاشیه‌اش توضیح و تفسیرها را. باید عملکرد کانون را به گونه‌ای پیش ببریم که اگر دوستی خواست فعالیت سیاسی در راستای

اهداف فلان ایدئولوژی یا گروه داشته باشد، جدا از کانون انجام بدهد. درواقع به همان «فردیتی» که آقای مختاری اشاره کرد، بدون توجه به عقیده و هدف خاص فردی یا گروهی اهمیت بدهیم و اجازه ندهیم فلان گروه اعضای کانون را زیر نفوذ خود بگیرد یا فلان نویسنده سمپاشی کند یا فلان انجمن حتی اگر ادبی یا هنری باشد.

محمدعلی: من می‌خواهم به سه مورد اشاره کنم. درواقع جزئیات را مطرح کنم. بعضی مسائلی که اکنون پیش آمده است جزء به جزء بپردازم. ما به دیال علل شکست کانون در دوره دوم نیستیم. به هر حال کانون در مردادماه ۱۳۶۰ از فعالیت علنی بازماند. علتهایش را هم دوستان گفتند. کانون به زعم من در آن شرایط، مطلقاً گناهکار نیست. یعنی همه حرکتهایی که کرد و اعلامیه‌هایی که داد ناشی از جریاناتی بود که در جامعه اتفاق افتاد. غیر از آن هم راه دیگری نداشت. بهترین هیئت دبیران و بهترین همکاریها را اعضا با هیئت دبیران در طول ۴ سال فعالیت کامل کانون داشته‌اند. من به زعم خود کار کوچکی را به عهده داشتم و شاهد بودم که هیچکس کوتاهی و قصور و غرض و مرضی نداشت. حتی آن دوستانی که از کانون بیرون رفتند به دلیل پراکندگی که در جامعه بود، گروه‌گرایی که بود، بیرون رفتند، گمان دیگری هم بودند که پشتد محافظه‌کار بودند و می‌رسیدند در تنگ و نام و محاطرات کانون شرکت کنند. حالا هم چنین است. بخش اعظمی از نویسندگان تنها در شرایط صلح و آرامش نمی‌توانند عضو کانون بشوند. پس بحث را بر این محور بیاوریم که آیا می‌توانیم آن جمع از نویسندگان را به عضویت در کانون جذب کنیم یا نه؟ و در عین حال منشور و اساسنامه کانون را هم حفظ کنیم.



کوشان: برگردیم سر جزئیاتی که مطرح کردید. آن سه مورد که اشاره شد.

محمدعلی: بنظرم هرکس راجع به این سه محور صحبت کند، به سایر مسائل اشاره کرده‌است. اول برخورد کانون است با دولت. دوم برخورد کانون است با صنفی بودن. سوم برخورد کانون است با عضوگیری و اعضاء جدید. محور اول رابه این دلیل مطرح کردم که می‌بینم در برخی از کشورهای اروپایی و آسیایی کانونهای فراگیر

نویسندگان دولتی وجود دارد. صرفاً دولتی. مثل افغانستان، اروپای شرقی، روسیه و... در صورتی که این شکل برای ما متصور نیست. می‌ماند دو سر طیف. یعنی یک سر دولتی و یک سر دیگر استقلال کامل. آیا ما با استقلال کامل و بدون هیچگونه برخورد با دولت می‌توانیم یک جمع ۳۰۰ یا ۴۰۰ نفری رابیش ببریم؟ آیا شکل دوم را به نوعی تجربه نکردیم؟ محور دوم را به این دلیل مطرح می‌کنم که می‌بینم بعد از فراخوان، گروه زیادی هستند که فقط در صورت صنفی بودن می‌توانند عضو کانون باشند. نمی‌گویم اینان درد آزادی بیان و اندیشه ندارند. شاعر و نویسنده‌اند یا پژوهشگر صرف که دوست ندارند حرفی بزنند که به کسی بر بخورد. مثلاً فلان اسناد دانشگاه که ادیب است و پژوهشگر، دوست ندارد موقعیت شغلی‌اش به هم بخورد. چه، می‌دانند صنف ما صنف لاستیک فروش نیست و مردم هم این را پذیرفته‌اند. برای همین وقتی لاستیک نیست می‌گویند اقتصاد خراب است اما وقتی کاهذ نیست می‌گویند نخواسته‌اند باشد.

محور سوم، مسئله عضوگیری است که دو سر فصل دارد. حذف سانسورچی‌ها و شکل پذیرش اعضا. ابهام چیزهایی نیست که بشود در مجمع عمومی مطرح کنیم. الان باید راجع به آن صحبت کرد و به رای عمومی گذاشت. باید تعریفی از سانسورچی بدهیم. آیا سانسورچی کسی که در فلان اداره کار می‌کند یا کسی است که کنار دست فلان ناشر است و کتاب حذف می‌کند. یا سانسورچی کسی است که در سرویس فلان مجله است و شعر دیگران را حذف می‌کند؟ این هیچ تعریفی ندارد. من اگر فردا یگویم سردبیر یا دبیر هیئت تحریریه فلان مجله سانسورچی بوده، شما نمی‌پرسید چرا؟ آیا این می‌تواند عضو کون بشود؟ باید تعریف سانسور و سانسورچی را مشخص کرد

همچنین باید ملاک و معیاری فرا ترازشناخته شده بودن یک نویسنده برای اعضای هیئت دبیران یا کمیسیون عضوگیری وجود داشته باشد تا بتوان با توجه به ساختار معنی نشر، فضالت درستی داشت.

پرهام: وقتی که در یکی از مواد اساسنامه و موضع کانون می‌آید که کانون نویسندگان نسبت به دولت و احزاب و گروهها مستقل است، معنی آن این نیست که ما اعضای کانون نویسندگان ایران در خلاء عمل می‌کنیم: دولتی وجود ندارد، قانونی وجود ندارد، پلیسی وجود ندارد. منظور این است که اینها هستند و می‌شود گفت بطور شدیدی هم هستند. بنابراین من باید در جامعه‌ای که پلیس دارد، قانون دارد و دستگاه سانسور، حمل کنم و از آزادی دفاع کنم. یعنی ابتدا باید دولت این اصل را بپذیرد که مرا به رسمیت بشناسد و اجازه فعالیت بدهد تا بعد برسیم به چگونگی دهوا. یعنی من به صورت یک نویسنده که متعهد به حقیقت است یا یک محققی که متعهد به حقیقت است با دولت برخورد کنم. یعنی در خط آزادی اندیشه و سانسور با آن برخورد کنم نه به عنوان آدمی که مدعی قدرت

است، می‌گوید تو یا پایین من می‌خواهم جای تو بنشینم. وقتی می‌گویم کانون از دولت مستقل است، معنی آن این نیست که من برنامه‌ای دارم. من فقط می‌گویم اجازه بدهید من حرفم را بزنم و انتظار نداشته باشید که در این امر سرسپرده شما باشم. من به عنوان نویسنده یا محقق نسبت به هر حزب خاص مستقل هستم. برای همین به کسی که فعالیت سیاسی و برنامه سیاسی دارد، می‌گویم جای تو در کانون نیست، من کاری به کار تو ندارم. من جایی با دولت ارتباط پیدا می‌کنم که می‌خواهد فکر مرا سانسور کند. اجازه ندهد کتاب من چاپ شود، اینجا من درگیر می‌شوم. تازه در اینجا هم معتقدم که قدرت من محدود است. من قدرت مطلقی ندارم که هرچه دلم می‌خواهد انجام بدهم. در عمل باید آگاهانه و در حد امکانات خودمان عمل کنیم. اما یک شرط دارد. دولت اگر می‌خواهد رابطه سالمی با جامعه روشنفکری خودش داشته باشد، این چیزی را که به عنوان اصل مطرح می‌کنیم، یعنی اصل آزادی بیان و اندیشه بدون هیچ حصر و استثناء را، باید به صورت «پرنسیپ» بپذیرد. در جامعه نویسنده، محقق، مترجم، هر کس که در قلمرو فرهنگ کار می‌کند، باید آزادی اندیشه داشته باشد. اما در عمل باید کانون نویسندگان ایران بداند که در کجا دارد کار می‌کند و تا چه حد می‌تواند این را پیاده کند. ما در گذشته دچار یک سری تندروی‌هایی می‌شدیم که اولاً معنای آزادی اندیشه و بیان بدون هیچ حصر و استثناء را در حد آوانگاردترین و پیشرفته‌ترین گروه جامعه در نظر گرفتیم و خیال کردیم آنچه در فکر و ذهن پیشرفته‌ترین گروه جامعه می‌گذرد، همان هم باید در جامعه عملی شود، درحالی که این اشتباه بود. در جامعه ما پنجاه میلیون آدم هست، یک اکثریتی دارد، یک موجودیت تاریخی دارد، یک واقعیت تاریخی دارد و یک واقعیت امروزی. بنابراین اگر کانون بپاید اعمال آزادی اندیشه و بیان را در عمل، مطابق سلیقه پیشرفته‌ترین آدم‌های جامعه‌اش بگیرد، خوب در عمل شکست می‌خورد و به هیچ جایی نمی‌رسد.

کوشان: این برمی‌گردد به انتخاب هیئت دیران. مسئله‌ای که اشاره کردم.

پرهام: رهبری کانون در اینجا معنی پیدا می‌کند، که گاه در گذشته دچار اشتباه شده‌ایم، وظیفه سیاسی خودمان را با تعهد نسبت به حقیقت و تعهد نسبت به نسل‌های آینده اشتباه گرفته‌ایم. وقتی می‌گویم کانون نباید سیاسی باشد، سیاست به معنای خاص کلمه می‌گویم. یعنی هدفش کسب قدرت سیاسی جامعه نیست.

مختاری: من هم ترجیح می‌دهم که فعلاً بحث اساسی‌های جدا شود و نظرها راجع به مشورک‌کانون و مواضع آن روشن شود. تا اینجا روشن شده‌است که ما که

هستیم و چه می‌خواهیم. اما من تعبیر خود را از این موضع گیری و مشخصاتی که اعلام شده بیان می‌کنم. اولین نکته این است که ما ابتلای قدرت نداریم. ابتلای ما ابتلای نوشتن است. به این اعتبار کارمان به سیاست و برنامه و تحلیل مشترک سیاسی و غیره ربطی ندارد. گروه نویسندگان آدم‌هایی هستند که اهل نوشتن اند. به صرف این که نوشتن در موردشان صدق کند، نویسنده تلقی می‌شوند. می‌توانند در یک تشکلی یا در یک نهادی به نام



کانون نویسندگان عضو شوند، اما کیفیت اندیشه و نوع اندیشه، گرایش سیاسی و ادیبانی و حتی کیفیت بیانی اینها را به هم پیوند نداده است. پس اگر من نوع کیفیت پیام یا شما فرق می‌کند، عقابدم یا شما فرق می‌کند، نظرم راجع به مابیل سیاسی باشما متفاوت است، پس در چه چیز با هم مشترکیم. این اصل مشترک، در ابتلای خلایق است.

ابتلای نوشتن است. اصل مشترک را در همین فرد مشترک جستجو می‌کنیم، می‌بینیم که من باید بنویسم و نوشته‌ام آزادانه منتشر شود. این که من چه می‌نویسم یا چگونه می‌نویسم، مسئله دیگری است و ربطی به اصل مشترک ما ندارد. پس نمی‌تواند برنامه مشترکی بر سر آنچه می‌نویسیم وجود داشته باشد. به این اعتبار است که ما آمده‌ایم در منشور کانون گفتیم که آزادی بیان و اندیشه آزادی اندیشه یعنی هر طور که می‌توانم بنویسم، بنویسم. آزادی بیان یعنی هر طور که می‌توانم بنویسم، بنویسم. بعد از این‌هاست که مسئله تکثیر اثر و نشر اندیشه و حتی و حقوق مؤلف مطرح می‌شود و رابطه‌هایی که میان مؤلف و ناشر وجود دارد. پس بنا بر اصل اول منشور کانون هر نوع گره زدن این آزادی اندیشه و بیان به تعبیر و بزمای از آزادی اندیشه و بیان غلط است. یعنی ربطی به نهاد نویسندگان ندارد. هر حزبی یک تعبیر ویژه از آزادی اندیشه و بیان است، هر دولتی یک تعبیر ویژه از اندیشه و بیان است، به همین دلیل هم هردو شان همیشه برای آزادی اگر و اما و مگر... دارند. باید دل داد به فلسفه وجودی خود کانون. متأسفانه این مسأله‌ای است که دولتها و دستگاه‌های اداری و نهادهایی سیاسی بدان توجهی ندارند یا نمی‌خواهند داشته باشند. به همین سبب هم مسئله را به سیاست در معنای خاص و تعبیر خاص خودش می‌کشاند و با آن

برخورد می‌کنند و درصدد برمی‌آیند که یک نهاد دموکراتیک نویسندگان را هم تابع تعبیرها و حدود و نفوذ مورد قبول خودشان کند و آن را با تعی و اثبات خودشان گره بزنند.

کوشان: درحالی که مسئله مشترک نویسندگان اصلاً ربطی به اثبات و نفی دولتها ندارد.

مختاری: این مسئله‌ای است که متأسفانه در امر حقوق بشر هم در ایران هنوز مخدوش است. هنوز ناروشن مانده است.

کوشان: کانون نویسندگان به مسایلی می‌تواند بپردازد که جمع به آن مبتلاست.

مختاری: جمع با همه اختلافهایش. جمعی که دارای عقاید و گرایشهای سیاسی - اجتماعی گوناگون است، جمعی که اصلاً نمی‌تواند برنامه ریزی سیاسی معینی داشته باشد. کجای دنیا صد تا دوست تا آدم با رای و نظر مختلف می‌تواند یک برنامه سیاسی واحد مثلاً برای جای گزینی قدرت تهیه کنند؟ برنامه و تحلیل ویژه مال یک گروه هم عقیده و هم مسلک و هم ذهن و هم زبان است.

کوشان: همین اختلاف رایها و اختلاف اندیشه بهترین ضامن دموکراتیک بودن کانون و به قدرت نرسیدن آن می‌تواند باشد.

مختاری: روی همین اصل هم نباید بی‌خود خط مبحث کرد. نباید با تکرار بجا و نابجای بعضی حرف‌ها، با رنگ و انگ بخصوصی، ذات دموکراتیک کانون نویسندگان را مخدوش کرد. اگر دولتها و نیز گروه‌های سیاسی و وابستگان مطبوعاتی شان بنا به انتضاها و نیازها و سیاستها و مشکلاتشان، حتی با خوشبینانه‌ترین تعبیر، با این مسئله رویبرد می‌شوند، مشکل خودشان است نه مشکل نویسندگان. یعنی مشکلی است که خود آنها می‌آفرینند نه ما.

کوشان: قرار نیست امروز تقاضی گذشته را پس بدهد.

مختاری: اگر در تجربه‌های گذشته، نتوانسته‌ایم این ویژگی را رعایت کنیم و گاه از آن در عملکرد یا موضع گیری یا موردی دیگر عدول کرده‌ایم و تابع شرایط مثلاً سیاسی روز شده‌ایم این بحث دیگری است، من فعلاً بر نظر اصولی دارم توضیح می‌دهم.

کوشان: بخشی از مشکلات را مسئله صنفی بودن کانون نویسندگان بوجود آورده‌است که به زهم همان کانون نویسندگان بودن، به خودی خود سیاسی هم هست، البته در جهت عامش. روی آن هم بحث شده، اما شما هنوز نظر صریحتان را نداده‌اید.

مختاری: یکی از مشکلاتی که از عملکرد ما نتیجه شده و هنوز هم برای خیلی‌ها مطرح است، همین بحث صنفی یا سیاسی بودن کانون است. هنوز بعضی‌ها دچار ابهامند. حال آن که غالب ما بخوبی می‌دانسته‌ایم و می‌دانیم که وضع صنف ما با اصناف دیگر یکی دو تا اختلاف اساسی دارد.

ما به لحاظ حرفه مان که نویسندگی است صنف هستیم. اما به لحاظ موضوع حرفه مان که فرهنگی است طبعاً سیاسی هم هستیم. بی آن که این سیاسی بودن فرهنگ، به معنای

پیروی از یک تحلیل سیاسی ویژه باشد. یا به معنای توافق برسر یک برنامه معین سیاسی باشد.

کوشان: می‌شود روی این مسئله صنفی بودن شخصیت‌های فرهنگی در ابعاد گوناگون صحبت کرد تا همه چیز روشن شود. همان طور که مردم انتظار دارند. هیچ کس از یک صنف کله پز یا قصاب یا نجار درخواست احقاق حقوق از دست رفته‌اش وانکرده است. اما از نویسنده چرأ هنوز در جامعه ما، مردم حتی در پایین ترین قشرها و بسی سوادتریشان، وقتی با نویسنده روبرو می‌شوند درخواست‌های اجتماعی و سیاسی می‌کنند. گله و شکایت می‌کنند. همین نکته نشان می‌دهد که نمی‌توان نویسنده را اگر چه مثل هر کس دیگر کار می‌کند و تولید دارد و به بازار ارائه می‌دهد و می‌خواهد و قرار است که از قبل آن نان بخورد، فرق می‌کند. حتی آدم‌هایی که به نوهی با نویسنده حشر و نشر دارند.

مختاری: ما غالباً در گله‌ای که از بعضی ناشران داریم می‌گوییم بعضی از اینها پادشاه می‌رود که کالایی که می‌فروشند فرهنگی است. نا وقتی بحث کالاست ناچرند، کاسبند، اما چون کالا فرهنگی است پس نوعی دیگر هم در روابط نمایان به وجود می‌آید. فرق ما با اصناف دیگر ارایین بابت هم هست که هر صنفی، تنها به بخشی از امور مثلاً خدماتی، تدارکاتی، تولیدی، مصرفی جامعه مربوط است. تنها در همان حوزه و امور کارآمد است. اگر چه عضو هر یک از این اصناف می‌تواند به لحاظ انسان بودن و شهروند جامعه بودن خود، به همه امور و مسائل اجتماعی و سیاسی و اخلاقی و غیره هم بپردازد. اما در حوزه صنف خود تنها با همان امر خاص مشخص می‌شود. حال آن که نویسنده یک واحد انسانی و فرهنگی و تولیدی همه جانبه است. تجزیه برادر نیست. خود و حرفه‌اش یک واحد غیر قابل تجزیه است. به سبب وجود فردیش به همان اندازه به جامعه و انسان و جامعه مربوط است که درست به سبب وجود صنفی‌اش. حال آن که میوه فروش و فرش فروش و قصاب و بازارگان و بفال و غیره نه‌آزراه فروش کالاهایشان با دیگران مربوطند. بقیه روابطشان با جامعه و جهان، به انسان بودنشان مربوط است.

کوشان: حال، مسئله این است که این انسان نویسنده که کارش به نوهی جوامع الکارهاست، چگونه باید عمل کند. چگونه باید حرفش را بزند. چگونه باید گلیش را از آب بیرون بکشد. اگر نویسنده نتواند حرف بزند، مانند این است که هیچ کس نمی‌تواند حرف بزند.

مختاری: به نظر من باز هم مستقل ولی نه در پنهان و پسله، از آزادی اندیشه و بیان دفاع می‌کنیم. چون ناگزیریم بنویسیم، پس ناگزیریم با موامی که برای نوشتن وجود داشته باشد مخالفت کنیم. بر همین مبنا، اگر کسی بخواهد دولت را بیاورد تو، یا مطابق تعبیر دولت رفتار کند، یک تعبیر و تعهد دیگر و جدا از تعهد اهل قلم در کانون آورده به کانون. پس به این اعتبار، هر نوع گره زدن موجودیت کانون در تعیین اهدافش و تعیین مشورش به حضور یک دولت یا

یک گرایش سیاسی و عقیدتی، به نظر من غلط است. نقص غرضی است. چنین کاری یعنی حضور یک تعبیر غیر درونی. تعبیری متفاوت با تعبیر اهل قلم. این را از این لحاظ می‌گویم که بعضی از دوستان تصور می‌کنند در دوره جدید نباید اهداف قدیم را مطرح کرد. حال آنکه تعیین هدف مطابق کارکردمان باید باشد و پس. همچنین باید توضیح بدهم که تعیین اهداف، یک مسئله است و چگونگی فعالیت مسئله‌ای دیگر. اینها دوا می‌رند که البته به هم مربوطند

کوشان: کدام اهداف؟ می‌شود روی هدفها متمرکز شد و کوشش کرد.

مختاری: ما اهداف قطعی و معینی داریم که تابع شرایط نیستند. این اهداف چشم انداز ماست. وجه مشترک ماست. برای رسیدن به این اهداف کوشش می‌کنیم. اما نحوه کوشش مان طبعاً به شرایط مربوط می‌شود. این از این بات است که نویسنده حضور علی در جامعه دارد. نوشتن یک امر پنهان و پسله نیست. رابطه بین خواننده و نویسنده یا نوشته یک امر آشکار است. به اقتضای این حضور علنی کار جمعی و فعالیت حول اصول مشترک هم علنی است طبعاً حضور علنی به قوانین و مقررات موجود مربوط می‌شود. اگر هماهنگی نیست، برای پذیرفته شدن کوشش می‌کنید. اهداف تعبیری نمی‌کند. ما حرفه‌مان را می‌رتیم با قبول می‌کند یا نمی‌کند. مثالی بزنم از خواست مشترک دیگرمان که رعایت حق مؤلف است. اگر شما اختلافی با کسی که حقی را از شما صایع کرده باشد دارید، به کجا مراجعه می‌کنید؟ به قوانین موجود. اگر قانونی باشد برای حق شما و حفظ حقوق شما که خوب. اگر نباشد برای وضع شدن کوشش می‌کند. اگر بود و نارسا بود یا ناقص بود از نظر شما، و هم نظران شما، کوشش می‌کند که کامل شود، عرض شود. یعنی از محدودیت‌هایش استفاده می‌کند. نقض‌هایش را مطرح می‌کند. انتظارات خود را بیان می‌کند. حالا اگر محدودیت‌ها در حوزه خود « بیان » باشد چی؟ اگر نارسا‌ها در مورد خود آزادی بیان و اندیشه باشد چی؟ باز هم فرقی نمی‌کند. حتی اگر قانونی وضع شده باشد که سانسور را مجاز بشمرد. خود این قانون هم مورد استفاد است. با خواست و اصول و اهداف ما ساز است. پس اصل هدف ماست. با حضور علنی و قانونی خود باید برای رسیدن به هدف کوشید. این امر هیچ ارتباطی به عقاید سیاسی یا اندیشه‌های تک تک ما ندارد. ما هر کدام ممکن است در نوشته‌های فردی مان، یا در فعالیت‌های دیگر و جدا از کانون مان به دنبال حل مسائل اجتماعی و فرهنگی و سیاسی به گونه‌های دیگری باشیم.

کوشان: باز بر می‌گردیم به گذشته. در گذشته هم تابع شرایط عمل کردیم و امروزه آن انتقاد داریم.

مختاری: برای این که بنا به شرایط مطالباتی را مطرح کردیم که گاهی با کارکردمان هماهنگ نبود. مثل پذیرش رادیکال ترین تعبیر رایج روزآرادی بیان در عمل. امروز هم اگر بخواهیم اهدافمان را تعدیل کنیم برای فعال شدن باز عدول کرده‌ایم از مواضع و در حقیقت مطالباتمان را بنا به شرایط عوض کرده‌ایم. آن آقایی که دارای عقاید معینی

است، و عقایدش هم محترم است، می‌گوید می‌خواهم مثلاً یک کانون نویسندگان مسلمان درست کنم. یا کانون اندیشه‌های ملی درست کنم و یا چیز دیگری. اینها مسئله مجزا از کانون را مطرح می‌کنند. البته این حق هر گروه متجاسمی است که با هم همان چیزی را که مطلوبشان است تشکیل دهد. بر سر هر چیزی که می‌پسندند به دور هم گرد آیند حرفشان را بزنند. اما کانون نویسندگان محل درک « اختلاف » است. کانون نویسندگان زیر مجموعه هیچ تشکل دیگری نیست. می‌خواهد این تشکل یک تشکل عقیدتی باشد، می‌خواهد سیاسی باشد. می‌خواهد یک نهاد دولتی باشد یا هر چیز دیگر باشد. احزاب سیاسی با به برنامه و تاکتیک و تبلیغ و ترویجشان، در گذشته یک تعبیر خاصی از نهادهای دموکراتیک دادند که هیچ ربطی به ما ندارد. آنها نهادهای دموکراتیک را به صورت تشکل‌های پیرامونی خود معرفی می‌کردند تا حول مسابین عم محلات، ادارات، کارخانه‌ها و غیره به وجود آید. و اهداف حرب و سازمان و گره را مثلاً در ابعاد عام پیش ببرد ضمناً محلی هم باشد برای جذب. برای یادگیری و غیره هر کس چنین برداشتی از کانون داشته باشد در انباشه محص است. ما حتی از این باب جوب حورده‌ایم صص اینکه دوران این حور تصورات هم سر آمده است. این را بیشتر برای روشن شدن ادعائی می‌گویم که هنوز هم در مطوعانسان به کانون ناحت و ناز می‌کنند. ولی اصل مسئله را می‌فهمد یا که عمداً نمی‌فهمند. یا می‌خواهند ادهان دیگر را مغشوش کند

براهنی: بارها گفته شده است که کانون وجود دارد. ما هم می‌گوییم وجود دارد. حتی بعضیها می‌گویند همان کانون را که وجود دارد، فعال کنیم. آنوقت هر کس هر تصویری را که از کانون دارد و می‌تواند بیاورد در آن فعالیت شرکت دهد. همچنین من معتقدم ما به دولت کار نداشته باشیم و کار خودمان را بکنیم.

کوشان: اجازه بدهید برویم روی اصلی که این روزها زیاد گفته می‌شود و به یک نوعی در آن تناقض وجود دارد به عاوین مختلف، به ویژه یکی از نویسندگان مدام اعلام می‌کند که کانون وجود دارد. من می‌پرسم با اعلام وجود کانون چه چیزی حل می‌شود. مدام افتخار بکنیم که کانون

نویسندگان ایران وجود دارد، نه تنها هیچ مشکلی حل نمی‌شود که اگر راهی هم جهت شکل مجدد نویسندگان وجود داشته باشد، به نوعی بسته می‌شود. نمی‌گویم کسی با کسانی به عمد این کار را می‌کند اما عملاً رفتار و گفتارشان به نوعی مانع هر نوع تشکل صغی جدید است. به اعتقاد من کانون نویسندگان ایران وقتی وجود دارد که عدل باشد. مگر این که بخواهیم تعریف دیگری ارائه بدهیم. بگوییم تا وقتی نویسنده در این مملکت وجود دارد، کانون وجود دارد. چون هر نویسنده‌ای هم به دنبال اندیشه خودش است، پس هدف کانون هم دنبال شده است، پس کانون وجود دارد به اعتقاد من این دلخوشکنک است ممکن است چند نفری از این بالقوه وجود داشتن کانون و به بالفعل بودن طرفی بپسندید، اما همان طور که گفتم واهگشا که نیست، هیچ. مابقی هم هست. من توجه

می‌دهم به این مسئله که صحبت بر سر فعال شدن کانون است. چه باید بکنیم که کانون بالفعل شود، یعنی عمل کند. از خانه‌ها، محافلای خصوصی کنده بشود و وارد میدان شود. در شرایط گوناگون مواضع را اعلام کند. سرانها بایستند. از حقوق آفرینشگران، از آزادی بیان و اندیشه دفاع کند. روی همین اصل هم، عضوگیری را ضرورت اول نمی‌دانم. ضرورت اول، اعلام وجود عملی است. یک اقدام است. یک حرکت است. یک اعلام موضع بهتر است. در چنین صورتی است که آفرینشگران سراسر ایران به وجود کانون پی می‌برند و داوطلب عضویت در آن می‌شوند. وگرنه تا ده سال دیگر هم، مثل ده سال گذشته اگر می‌گوییم کانون وجود دارد، کی باور می‌کند؟ پس من برای گمانم که یکی از بهترین طرق بالفعل شدن کانون نشست هیئت دبیران است و بعد اعلام مجمع عمومی. در مجمع عمومی اعلام کنند که ما تا این لحظه بوده‌ایم، الان باین شرایط می‌خواهیم ادامه بدهیم. هرکسی رای می‌دهد و هیئت دبیران خودش را تشکیل می‌دهد. آن وقت هیئت دبیران جدید اعلام عضوگیری می‌کنند. در ضمن گفته شد کانون نمی‌تواند در مسایل روز نقشی داشته باشد به نظر من که هر وقت کانون وارد مسایل روز شد، مشکل پیدا کرد. **مختاری: هر وقت کانون وارد تحلیلهای ویژه سیاسی روز شد، مشکل پیدا شد، یعنی جانبداری از تحلیلهای مسلط باعث مشکل می‌شود نه نفس مسایل سیاسی. آزادی خواه ناخواه یک مسئله سیاسی است.**

کوشان: نکته دیگر این که، همان طور که پیش از این اشاره کردم، یکی از راههای رسیدن به تشکل نویسندگان و فعل شدن کانون، این است منشور و اساسنامه را بگذاریم جلومان و دست کم مابین نفر روی تک تک ماده‌های آن صحبت کنیم تا مطلب عمومیت پیدا کند، روی آن بحثها و گفتگوهای دیگر بشود و ما جواب نهایی را به دست بیاوریم. در هر حال باید روی منشور و اساسنامه تجدید نظر شود.

پرهام: شما در دنباله بحث آقای پراهنی حساس ترین مسئله را مطرح کردید، این که من می‌گویم کانونی وجود دارد، منشوری هم دارد و همه هم این منشور را قبول دارند، درست، اما اعضا

کردیم و گفتیم که قصد ما چنین چیزی نیست. ما در لگالیت می‌خواهیم عمل کنیم. ممکن است که بخواهیم از دولت انتقاد کنیم، وظیفه ماست، ولی انتقاد به معنای براندازی نیست. بالاخره وقتی ده هزار نفر یک جا جمع می‌شوند مسئله امنیت مطرح می‌شود. دست کم این امتیاز را برای دولت قبل قایل شویم که امنیت ما را حفظ کرد و این ضعف را برای این دولت بپذیریم که حاضر نشد امنیت ما را تأمین کند. ما باید حقیقت تاریخی را ببینیم و در حد حقیقت خودمان حرف بزنیم. بنابراین وقتی من می‌گویم این را در جامعه دور بچرخانید به این دلیل می‌گویم که می‌خواهم ببینم که آیا یک افکار واحدی وجود دارد که روی یک خط معینی حرکت بکنند یا خیر. باید اعضای دیگر کانون هم نظر بدهند. روشنفکران نظر خودشان را اعلام کنند.

محمدعلی: بنظر من اولین وظیفه و پیامد فراخوانی که من دادم این است که همه دست امضا کنند مطبوعات و نویسندگان راجع به این مسئله صحبت بکنند. دوم این که به صراحت و بدون کلی گویی بگویند چه می‌خواهند. از تمایل آینده کانون صحبت کنند. من بار هم روی این مسئله با فشار می‌کنم که جزئیات را مورد بررسی قرار دهیم اما اینها مشخص است که سه تایش را من مطرح کردم. مهمترین مسئله کانون در آینده همین هاست. وگرنه هیچکس نمی‌آید بگوید من با آزادی بیان مخالفم. بحث این است که چگونه می‌شود یک مکانیسم پیدا کرد که کسانی که از کانون دورند، نزدیک بشوند. من معتقدم وقتی جزئیات را بپذیرند، کلیات را هم بپذیرفته‌اند

پراهنی: جزئیاتی که شما می‌گویید با جزئیاتی که آقای پرهام می‌گوید متفاوت است.

پرهام: حرف بده این است که کانونی وجود دارد و طبق بند ۲۸ اساسنامه‌اش این هیئت دبیران می‌تواند با تکمیل کردن اعضای اصلی به کمک اعضای عی البدل فعالیتش را ادامه دهد. البته به رعایت شرطی که در مورد به ثبت رساندن منشور و اساسنامه موجود کانون قبلاً گفتم.

محمدعلی: برای من، کانون نویسندگان ایران در آغاز دست کم در حد نصاب مجمع عمومی یعنی حداقل صد و پنجاه عضو. همانی که در سال پنجاه نه شصت بود. والا ما تجربه سی چهل نفری‌اش را در سال ۱۳۶۹ پشت سر گذاشته‌ایم. گو که اگر همین امروز هر یک از دوستان موجه دعوت هام کند با رضا و رغبت شرکت خواهم کرد و امیدوار خواهم بود که تشتت آراء پیش نمی‌آید.

کوشان: از اعضای اصلی هیئت دبیران، شما مانده‌اید و جناب شامو

پرهام: بله.

کوشان: پس اجازه بدهید این بحث را که در دو نشست به سرانجام رسیده است به چاپ برسانیم و پس از آن، بعد از این که واکنشهای جامعه روشنفکری منعکس شد، در صورت ضرورت، مجدداً نشستهایی داشته باشیم. از تمام دوستان بابت همتشان و وقتی که گذاشتند، متشکرم

کانون باید بنشینند و راجع به بعضی از مواد این منشور، مثلاً بند مربوط به «خلق» ها دوباره بحث کنند. در ضمن من می‌گویم چگونه می‌توانیم دولت را نادیده بگیریم؟ دولت ما را نادیده نمی‌گیرد. برعکس. من عقیده دارم که در اولین جلسه هیئت دبیران کانون، باید کانون را به ثبت برسانیم. ثبت رساندن اجازه گرفتن از دولت برای فعالیت در راه آزادی نیست. شما حتی در پیشرفته ترین کشورهای دموکراتیک دنیا هم اگر بخواهید انجمنی درست کنید، ناگزیر به صورت حقوقی عمل می‌کنید و باید آن را به ثبت برسانید. کانون انجمنی است که باید در لگالیت کار بکند و نه بصورت غیرقانونی و زیرزمینی. ما اگر در جریان ثبت رساندن منشور کانون به صورتی که هست یک گام نسبت به ده سال پیش جلوتر برویم، یک خدمت اجتماعی کرده‌ایم.

پراهنی: راجع به مسئله قانونی و غیرقانونی لازم است بحث کنیم. در این تردیدی نیست که ما در این کشور و در این جامعه زندگی می‌کنیم، و در این موقعیت قسم می‌زنیم. ولی همیشه مواضعی که در پیش می‌گیریم با ابهاماتی روبرو می‌شود. فکر می‌کنم دوستان مشکلی را که در اوایل انقلاب پیدا کردیم به خاطر دارند. در اوایل انقلاب می‌خواستیم علاوه بر جلسات کانون، جلسات شعرخوانی و قصه خوانی در سطح وسیع داشته باشیم. حتی عده‌ای انتخاب شدند تا برنامه ریزی لازم را برای این کار بکنند. ولی نوهمانی که دیگران نسبت به ما داشتند، مانع کار شد. یک عده در ابتدا در این برنامه ریزی با ما شرکت کردند، ولی برخی از آنها چون هدفی سیاسی داشتند، در ابتدا، با برگزاری شبهای شعر موافقت کردند؛ به دلیل اینکه می‌خواستند از آن به عنوان 'هرم فشار' سیاسی استفاده کنند، ولی بعداً موقعی که نتوانستند به آن هدف سیاسی برسند. مخالفت کردند چون برگزاری شبهای شعر در قبل از انقلاب به براندازی حکومت شاه کمک کرد، ممکن است عده‌ای گمان کنند که برگزاری شبهای شعر در بعد از انقلاب نیز به دنبال آن نوع هدف هاست. در حالیکه خوب به یاد داریم که بحث بر سر این بود که چگونه شعر معاصر آرازمهای انقلاب حمایت کند و .

پرهام: ما هم برای این که این ابهام را رفع کنیم آمدم از همان اول رفتیم وزارت کشور و صحبت

عشق، کودک، تخیل، فانتزی

خانم ایندیرا کریشنان متولد سال ۱۹۴۳ میلادی در ایالت نادوی هند، نویسنده کتابهای کودکان، در رشته علوم تربیتی لیسانس و در جامعه شناسی فوق لیسانس دارد. مدرس دبیرستانها بود و در کنار آن برای کودکان می نوشت، اما اکنون تنها به نوشتن و مسایل کودکان می پردازد و تاکنون پنج کتاب منتشر کرده است و دهها مقاله و داستان کوتاه برای مجله ها و جنگهای ویژه کودکان نوشته است و موفق به دریافت سه جایزه ملی گشته. خانم کریشنان که به همراه همسرش برای یک گردش به ایران آمده بود، به دفتر تکاپر جهت آگاهی و شناخت بیشتر از فرهنگ و ادبیات کودک دعوت شد و گفتگویی زیر به عمل آمد که به مناسبت نمایشگاه تصویرگران کتاب کودک در این شماره منتشر می شود.

داستان چند تفسیر مختلف عرضه می کند. در ادبیات کودک همه چیز را نباید گفت. عموم کودکان از تخیل قوی برخوردارند. نویسنده باید داستان را به گونه ای پیش ببرد که جایی برای تخیل کودک باقی بماند.

اما در کل داستانها پایان خوشی دارند و معمولاً مشکلات در انتهای داستان حل می شوند. با این وجود امروزه نظریه دیگری وجود دارد که می گوید در صحنه ای که کودک می تواند از پایان داستان لذت ببرد، مشکلات هم می توانند حل نشده باقی بمانند تا خود او راه حلشان را بیابد. شاید به این ترتیب کودک بهتر یاد بگیرد چگونه با واقعیات زندگی روبرو شود.

کودکان عاشق فانتزی هستند. غیر از داستانهای ترجمه شده پریان، ادبیات هند مجموعه ای غنی از فانتزی، داستانهای عامیانه و حکایت دارد که مرور زمان روایتی گوناگونی از آنها را به وجود آورده است.

ماجرای راز برای سوجانان جذابتر است. در هند روز به روز بر تعداد نویسندگان این گروه از خوانندگان افزوده می شود و نویسندگان داستانهای علمی - تخیلی پرطرفداری در هند پدیدار شده اند. زندگی نامه و داستانهای تاریخی نیز خوانستاران خاص خود را دارد.

در کارهای پتان بیشتر به تخیل بها می دهید یا به واقعیت؟ شخصاً بیشتر داستانهای واقعی و زندگی نامه نوشته ام. برای مثال در سال ۱۹۹۰ که سال دختر بچه ها نامیده شده بود، ناشری دولتی داستانهای مرا که درباره مشکلات دختر بچه ها بود، یکجا گردآوری و چاپ کرد.

چه جایگاهی برای اخلاق در ادبیات کودک می بینید؟ به نظر من اخلاقیات باید در متن داستان تنیده شود. کتاب کودک می تواند بدون پیام باشد. اما کودکان دوست ندارند برایشان ونط شود نکته اخلاقی این داستان بدین قرار است. بیا بر این اخلاقیات که بخش جدایی ناپذیری ادبیات کودک است، باید چنان ماهرانه در داستان حضور یابد که

کودک را وادار به پیروی از آن کند

تیراژ کتاب یا معلات کودکان در هند چقدر است؟

پاسخ این سؤال مشکل است و نمی توان گشت ارقام تیراژ خوب یا بد است. علت هم پیچیدگی ساختار جامعه هندی است. اصلی ترین مسئله زبان است. در حال حاضر در هند

در هند نویسندگان حرفه ای کتاب کودک وجود دارند؟ تعداد انگشت شماری از نویسندگان کتاب کودک به طور حرفه ای کار می کنند. حق التألیف هایی که ناشران خصوصی یا دولتی می پردازند، آنقدر نیست که زندگی نویسندگان را تأمین کند. بنابراین برای بسیاری نویسندگی شغل دوم است. به نظر شما مشکلاتی که بر سر راه یک نویسنده کتاب کودک وجود دارد چیست؟

در پاسخ به سؤال قبل اشاره کردم که یکی از مشکلات، مشکل اقتصادی است. نویسنده طراح کتاب کودک باید برای شناساندن خود بجنگد. ناشران ترجیح می دهند کتابهای درسی یا کتابهای مربوط به بزرگسالان را چاپ کنند. حق التألیف اندک است و حداکثر ده درصد قیمت پشت جلد. حال اگر ناشر شرافتمند باشد و این مبلغ را بپردازد. ضمناً بخش کتاب باید خوب باشد تا فروش کند که اغلب چنین نیست.

امروز کودکان ساعتها پای تلویزیون و ویدئو می نشینند و آثار مسخره این عادت روز به روز بیشتر آشکار می شود. آگاهی والدین، معلمین و دیگر مسئولین از این فاجعه باعث شده تا بکوشند عادت رو به زوال خواندن را دوباره در کودکان زنده کنند. افزایش این آگاهی موقعیت نویسندگان را بهتر می کند. برای کودکان مسلط به زبان انگلیسی منابع ضارعی فراوانی وجود دارد. در نتیجه نویسندگانی که به زبان هندی می نویسند، با استقبال بیشتری مواجه هستند. ناشران بیشتری به چاپ کتاب برای کودکان روی آورده اند و دولت نیز نویسندگان ادبیات کودک را به رسمیت شناخته و تسهیلاتی از جمله عرصه کاغذ، امکانات چاپ و غیره فراهم کرده است. ما نیز می کوشیم به والدین تعلیم دهیم اگر صدها رویه صرف غذا و لباس و اسباب بازی کودک می کنند، اندکی هم باید صرف مطالعه آنها کنند. کتابهای کودکان در هند از چه مضامینی برخوردار است؟

برای گروههای سنی پایین کتابها مصورند و نوشته هایشان کم است. همچنین کتابها بدون متن هم هست. تصاویر به گونه ای طراحی می شود که کودک، خود بتواند داستان را دریابد. چنین کتابهایی هم آموزشی هستند هم تخیل کودک را پرورش می دهند. حیرت آور اینکه گاهی کودکان از یک



هیجده زبان رسمی داریم. زبان هندی در چهار ایالت بزرگ هند صحبت می‌شود. در حالی که مثلاً زبان مادری من، تاملیل، فقط در یک ایالت جنوبی صحبت می‌شود. بنابراین کتاب به زبان تاملیل من از تیراژ ۵۰۰۰ نسخه در چاپ اول برخوردار است. اما تیراژ کتاب به زبان هندی ۱۰ تا ۲۰ هزار است. با این تذکر که تیراژ کتابهای انتشارات وابسته به دولت در این رقم هم بیشتر است. از سویی بعضی از ایالتها از نظر فرهنگی پیشرفته ترند و بعضی دیگر کمتر پیشرفته یا حتی عقب مانده‌اند. این تفاوت فرهنگی بر تیراژ کتاب ناشر می‌گذارد.

مجلات کودکان عمومی تراند و اطلاعات و ادبیات را به شکلی که کودکان و نوجوانان طالب هستند، عرضه می‌کند. تیراژ مجلات به زبانهای انگلیسی، هندی و دیگر زبانها بالاست. اما اینجا هم تیراژ از ایالتی به ایالت دیگر فرق می‌کند. ایالتها مهاراشترا، بنگاله، کارناتاکا، اوتارپرادش، و تاملیل نادر از نظر فرهنگی پیشرفته ترند و متقاضی کتاب و مجله بیشتر است.

آیا مراکز هم چون کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان یا شورای کتاب کودک در هند فعالیت می‌کنند؟

بله. چنین مراکزی در ایالتها مختلف هند جود دارد. اما باز به دلیل اختلاف زبان ایالتها میزان فعالیت این مراکز متفاوت است. کانون نویسندگان و طراحان کتاب کودک (AWIC) یکی از این مراکز ملی در دهلی نو است که بیش از ۴۰۰ عضو از سراسر هند دارد. این کانون شاخه‌ای بین‌المللی دارد که در زمینه کتاب کودک و نوجوان فعالیت می‌کند. پنج سال است که من عضو کمیته اجرایی آن هستم. بنابراین از نزدیک شاهد چگونگی در جهت ارتقاء استعدادها و به مثابه پلی بین نویسندگان، طراحان، ناشران، ویراستاران و خوانندگان عمل می‌کند. علاوه بر جلسات ماهانه، هر سال کانون دوباره کارگاهی به راه می‌اندازد تا نوع درست ادبیات کودک و نوجوان را تشویق یا درباره آن بحث کند. البته این کانون نمی‌تواند از نویسندگان و طراحان حمایت مالی به عمل آورد. اما هر سال هزینه مسافرت دو هیئت را برای شرکت در نمایشگاه کتاب کودک بولونیا بر عهده می‌گیرد.

تحقیق در زمینه ادبیات کودک در هند چگونه صورت می‌گیرد؟

هر ساله طی کنفرانسها و سمینارهایی پیشرفت ادبیات کودک در هند و چگونگی رفع مشکلاتی که نویسندگان، ناشران، خوانندگان، والدین و کتابدارها با آن روبرو هستند، مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد. این امر نشانه آگاهی عمومی از اهمیت ادبیات کودک و نقشی است که در زندگی کودکان و ساختن شخصیت آنها باری می‌کند.

نویسندگان و طراحان مجله‌ای است که AWIC آن را چاپ می‌کند. در این مجله آخرین تحولات انجام شده در ادبیات کودک هند و جهان منتشر می‌شود. این مجله تربیونی برای نویسندگان، طراحان، ناشران و دیگر افراد درگیر در قضیه ادبیات کودک است. با بدینوسیله ندای خود را به گوش دیگران برسانند. تیر در این مجله مروری بر کتابهای کودکان انجام می‌شود. این مجله مشترکی خارجی هم دارد و از نوع خود تنها نمونه در هند است.

ناشرین کتاب شناسی و آگاهنامه های مختلفی درباره کتابهای کودکان چاپ می‌کنند. خود من درگیر تهیه کتاب شناسی بهترین کتابهای دهه گذشته کودکان در هند بود که سرانجام در نمایشگاه بولونیا عرضه شد. نیز کتابخانه بین‌المللی کودکان و نوجوانان موتیخ از چند نویسنده هندی دعوت به عمل آورده بود تا تحقیقاتی درباره ادبیات کودک انجام دهند. من به شش هفته (آوریل - مه ۱۹۹۳) برای انجام چنین کار تحقیقی آنجا بودم.

ما باید هرچه بیشتر درباره کودکان مطالعه و تحقیق کنیم تا بهتر بتوانیم عادات و نیازهای آنها را دریابیم. آن وقت خواهیم توانست ادبیات کودک سالمتری داشته باشیم.

وضعیت سینمای کودکان در هند چگونه است؟

در قیاس با پیشرفت سینمای تجاری خانوادگی و بزرگسالان، سینمای هنری و کودکان چندان پیشرفته نیست. بر سر راه تولید فیلم کودکان و نوجوانان مشکلات زیادی قرار دارد. انجمن ملی فیلم برای کودکان و نوجوانان که از سوی دولت حمایت می‌شود، تهیه لاقط دو فیلم در سال را بر عهده دارد. در ضمن به تهیه کنندگان بخش خصوصی کمک می‌کند تا فیلمهایی از زندگی واقعی یا فیلم انیمیشن بسازند. ایس انجمن فستیوال دوسالانه‌ای به مدت یک هفته برگزار می‌کند. دو هیئت داوران بزرگسالان و کودک فیلمها را تماشا کرده و بهترینها را برمی‌گزیند. این انجمن به دو نویسنده کودکان برای عضویت در هیئت مدیره خود نیاز داشت که یکی از برگزیدگان من بودم.

من بر اهمیت داستان برای ساختن یک فیلم خوب برای کودکان تأکید دارم. به نظرم این مهم میسر نمی‌شود مگر با حضور یک نویسنده خوب کودکان تکنیک ساخت فیلم هر قدر خوب باشد اگر داستان خوب نباشد، جذابیت فیلم از دست می‌رود. در حال حاضر انجمن شروع به انتخاب کتابهای خوب کودکان برای تهیه فیلم از روی آنها کرده است.

تکاپو: میزان حضور و شرکت کودکان و نوجوانان در تهیه یک فیلم در هند چقدر است؟

قبلاً تصور می‌شد فیلم کودک یعنی فیلمی که همه نقشهای آن باید توسط بچه ها بازی شود اما امروز این نظر تغییر کرده است. تأثیر فیلم زمانی بیشتر است که بزرگسالان نقش بزرگسالان و رفتاری در شان خود را داشته و کودکان نیز نقش کودکان را بازی کنند و رفتار کودکانه داشته باشند. درست مثل ادبیات. در هر حال وقایع و موسیقیتها و خط داستانی در سینمای کودک مهمتر از شخصیتهاست.

در سینماری که از سوی انجمن با عنوان «چگونه فیلمهای بهتری برای کودکان بسازیم» برگزار شد و من شرکت کرده بودم، کودکان بازیگری را دیدم که برای سهم بیشتر در تهیه فیلم اشتیاق نشان می‌دادند. آنها مایل بودند در کارگردانی، فیلمبرداری و حتی فیلمنامه نویسی سهم باشند. البته امروز نوجوانان سهمی بیش از بازیگری در تهیه فیلم دارند. باید بگویم بسیاری از فیلمهای کودک سینمای هند جواپاز بین‌المللی دریافت کرده و به زبانهای دیگر دبله شده‌اند.

تکاپو: تئاتر کودکان و نمایش عروسکی از چه موقعیتی در هند برخوردار است؟

تئاتر و نمایش عروسکی در هند هنری قدیمی است. در گذشته گروههای سیار تئاتر به روستاها رفته و هر شب برنامه

اجرا می‌کردند. آنها با تماشاگرانی خیلی مشتاقی از جمله کودکان مواجه بودند. به تدریج تئاتر کودک محراب شد و بزرگسالان نمایشهای کمیک برای خندانیدن کودکان اجرا می‌کردند. بعدها کودکان نیز به بازی پرداختند. داستانهای حیوانات آمیخته با موسیقی و چند راوی کودک - بزرگسالی که نقش حیوانات را به کمک ماسکهای بر عهده دارند، بخش مهمی از تئاتر کودکان است.

در مدارس نیز امکان اجرایی نمایش فراهم است و دانش‌آموزان در جشن پایان سال تحصیلی نمایشنامه هایی بازی می‌کنند. اینجا رقابت نقش مهمی ایفا می‌کند و هر مدرسه می‌کوشد تئاتر بهتری داشته باشد و بدینسان میارهای عمومی اجرای نمایش در مدارس ارتقاء پیدا می‌کند. نمایش عروسکی که مورد علاقه بسیار کودکان است، وضعیت کمی متفاوت دارد. جایگاه نمایش عروسکی در هر ایالت هند متأثر از فرهنگ و زبان خاص آن ایالت و میزان حمایتی است که حکومت آن می‌کند.

تکاپو: آیا کتابخانه های مخصوص کودکان در هند وجود دارد؟

کتابخانه ها نقش مهمی در پیشرفت ادبیات کودک بازی می‌کند. در هند، ما در تمامی مدارس برای کودکان کتابخانه داریم. دانش‌آموزان یک یا دو کتاب در هفته می‌توانند از کتابخانه به امانت بگیرند و به خانه ببرند. کتابخانه های مدارس برای خرید کتاب بودجه سالیانه دارند و معمولاً کتابهای خود را از نمایشگاههای محلی یا نمایشگاه بین‌المللی کتاب دهلی نو می‌خرند. کتابهای کتابخانه های مدارس دولتی توسط وزارت آموزش و پرورش تهیه می‌شود. در مناطق روستایی کتابخانه های عمومی وجود دارد و نیز کتابخانه های سیار برای مناطقی که کتابخانه ندارند، کتاب می‌برد.

کتابخانه های غیردولتی هم برای کودکان وجود دارد. از جمله می‌توان به BC ROY در دهلی نو اشاره کرد. این کتابخانه طی تعطیلات مدارس خیلی شلوغ است. هیچ بزرگسالی اجازه عضویت در آن یا به امانت گرفتن کتاب را ندارد. همچنین باید ذکری از کتابخانه های خانگی پیشنهادی AWIC بکنم. اعضای داوطلب انجمن کتابخانه های کوچکی در خانه هایشان دارند و به بچه های محله کتاب امانت میدهند. انجمن همواره در پی تهیه کتابهای خوب برای این کتابخانه هاست. امتیاز این کتابخانه علاوه بر رواج عادت کتاب خواندن، بین اعضا و کتابخانه دار که معمولاً نویسنده، طراح یا معلم است، رابطه ایجاد می‌کند. معمولاً کودکان نسبت به کتابی که خوانده‌اند، واکنش نشان می‌دهند. این واکنش به ما کمک می‌کند تا دریابیم کدام کتاب بیشتر مورد پسند واقع شده است. کتابخانه های خانگی امکانی است تا از طریق آن نویسندگان و ناشران بتوانند کتابهای بهتر و جذابتری برای کودکان عرضه کنند. به عنوان یکی از اعضای کمیته کتابخانه، من در این طرح فعالیت شرکت دارم و مایلم متذکر شوم این طرح جایزه بین‌المللی برای ارتقاء خواندن را از سوی IBBY ASAHİ - زبان دریافت کرده‌است.

گفتگو کنندگان:

اسماعیل سالی، هایدی عامری، الهام مهویزانی



نجیب محفوظ

دیدگاه جدید من



آیندهٔ رمان

گری به با این توصیف مفصل و توجهش به اشیا تا مرز تعجب و کنجکاوی، می‌خواهد الفت انسان را با اشیا بی که می‌بیند و در زندگی روزمره به کارشان می‌گیرد، میان طبیعت و جهان هستی و انسان - بل میان نزدیکترین مظاهر طبیعت به انسان - یعنی ابزاری که از آنها استفاده می‌کند و جاهایی که در آنها می‌زید، نوعی غرات بیافریند. او می‌خواهد بگوید که انسان در این جهان تنهاست، و هیچ رابطهٔ حقیقی با جهان خارح از خویش ندارد. گری به در انکار همه چیز تا بدان حد پیش می‌رود که نویسنده‌ای چون ژان پل سارتر را به ایمان متهم می‌کند!

این مبالغه در فرم که میان نویسندگان رمان نو، رواج یافته، علنش فقر موضوع است و ناشی از اتهامات مستقدان به رمان به عنوان هنری است که به عنوان فرمی ادبی عمرش به پایان رسیده،

آلن روب گری به، رمان نویس فرانسوی در کنگرهٔ نویسندگان شوروی اعلام کرد که رمان به تمام موضوعها پرداخته و دیگر جز فرم چیز تازه‌ای برای رمان نویس نمانده است. با این سخن گری به توجیهی برای شکل یا شیوهٔ جدیدی که در داستانهایش به کار می‌برد و پاره‌ای منتقدان آن را مکتب «شیثیت» نامیده‌اند پیش می‌کشد. گری به اشیای عادی را به تفصیل وصف می‌کند، چنانچون طبیعی‌دانی که شیئی باستانی نادری کشف کرده و اینک مورد بررسی همه جانه‌اش قرار می‌دهد. مثلاً دستگیرهٔ در یا پنجره‌ای را در چند صفحه و به دقت و تفصیل چنان وصف می‌کند که خواننده را دچار ملال می‌سازد، از ملال هم فراتر، آنچنان که کثرت جزئیات بی‌اهمیت خواننده را در معنی مورد نظر نویسنده سرگردان می‌کند.



زیرا به همه موضوعها پرداخته و در برابرش دیگر موضوع جدیدی نموده است که به آن پیردازد.

در واقع رمان به همه حوزه‌هایی که در تصور انسان می‌گنجد پرداخته است. به فرد و جامعه، به خیابان و شهر، و به قاره‌ها. مثلاً دوس پاسوس در داستانهای خود به چند قاره پرداخته است. رمان از قاره‌ها و زمین فراتر رفته تا به ستارگان برسد. عواطف بشری تا مدهای مدید موضوع مکرر رمان بوده‌اند.

کسانی که به رمان از این دیدگاه می‌نگرند، بر آن حکم می‌کنند که رمان تمام هدفهای خود را صرف کرده است. این امر بسیاری از رمان‌نویسان معاصر را با مشکلی روبرو کرده، چه احساس می‌کند به هرچه فکر کنند پیشتر به آن فکر شده و هرچه را می‌خواهند بیان کنند پیشتر بیان شده است! چیزی که رمان‌نویسان یاد شده را دلبسته فرم کرده همین است. نزد اینان رمان دارد مسیری را می‌رود که هنرهای فرمالیستی رفته‌اند، بدین معنی که جایش را به شکل صرفی داده که در آن «موضوع» چیز بیگانه‌ای شده.

ولی اگر این نظریات را بهانه‌ای برای دفن کردن رمان بدانیم، باید کل ادبیات و همه هنرهای دیگر را نیز دفن کنیم. چرا که هر موضوع هنری، به طور عام، پیش از این موضوع قرار گرفته است. در مورد هنرها هر موضوعی بارها استفاده شده است. ولی مسئله به این سادگی نیست، زیرا موضوع مورد استفاده تجدید (نو) می‌شود، چنان که خود زندگی نیز، و هر «جدیدی» همواره همان موضوعی نیست که پیشتر به آن پرداخته نشده. آنچه در این میان می‌ماند هنرمند است. و هنرمند یک انسان و یک عصر و یک تمدن است. هر نسل در مورد موضوعهای ثابتی در همه زمانها نظر می‌دهد.

وقتی از تشابه و اختلاف سخن می‌گوییم همواره باید این نکته را در خاطر داشته باشیم که اگر از هواپیما یا ساختمانی چند طبقه به افراد انسانی نگاه کنیم همه را مثل یکدیگر می‌بینیم ولی اگر به آنان نزدیک شویم از گونه‌گونی آنها سرگیجه می‌گیریم.

افراد به عنوان موجوداتی زنده با هم اختلاف ندارند. در هر انسانی نسبت معینی از مواد معدنی و شیمیایی هست که از اساسی به انسان دیگر فرقی نمی‌کند. با وجود این هر انسانی

○ هنر نوع پرداختن به موضوع و چگونگی برخورد با آن است.

○ اگر انسان از ارزش تهی شد، تمام موضوعهایی که ارزش پرداختن دارند، تبدیل به هیچ می‌شوند...

○ تاثیر آن شکلی از هنر است که بر جدل و گفتگو و مبارزه اندیشه‌ها استوار است.

○ رمان همواره سبک خود را در مورد پرداختن به مسائل تغییر می‌دهد و هنر جدیدی را کشف می‌کند.

○ تصور وجود نویسنده‌ای غیر متعهد بسیار دشوار است.

میل به ادبیات و نیاز بدان وجود داشته باشد، و تا وقتی خواندن ممکن و میسر و غیر منسوخ باشد، شکل مورد علاقه‌ای خواهد ماند.

آندره ژید می‌گفت: «ما به امید یافتن خواننده‌ای می‌نویسیم که آثار پیش از ما را نخوانده باشد».

با این همه بحران رمان بحرانی عمومی نیست. در بسیاری از کشورهای دیگر، چون شوروی و چین و هند، شکایتی را نمی‌بینیم که رمان‌نویس در فرانسه و انگلستان و ایتالیا می‌کند. در این کشورها، مفاهیم کنونی آن، لحظه‌ای از 'شوش خالی نیست، و فقر موضوع ترجمان کلمه، دیگری در پس آن است، و آن این که: «سوژه‌ای نداریم، ارزشهایی نداریم که به آن ایمان بیاوریم». اگر انسان از ارزش تهی شد، همه موضوعهایی که ارزش پرداختن دارند تبدیل به هیچ می‌شوند... وقتی ارزشی برای انسان نماند، زندگی معنای خود را از دست می‌دهد و به امر مبتذلی تبدیل می‌شود که ارزش پرداختن ندارد. و بدون ایمان به چیزی، نوشتن همانند نوشتن در خلاء است. در این جو ادبی آکنده از نیهیلیسم وقتی در انسانی میل به نوشتن پدید بیاید، حویشتن را در فرم غرق می‌کند و آن را تنها لذت خود می‌شمارد. اینجا مسئله «هر برای هر» در معنای صحیح آن برمی‌گردد، که هیچگاه مانند امروز در مورد ادبیات اروپا مصداق ندارد، آن هم نه فقط در مورد ادبیات، بلکه در موسیقی و هنرهای فرمالیستی نیز.

خصال خویش را دارد و از دیگری متمایز است. مسئله هنر مسئله جدید و قدیم نیست، در وظیفه‌ای است که انجام می‌دهد، در تعمیق زندگی و غنی کردن آن با تجربه است، نیز در تحولاتی است که از این رهگذر در حیات بشر بطور کلی پدید می‌آید. معتقدم که حکم بر هنر این نیست که جقدر جدید است، بلکه از فایده و لذتی است که می‌رساند. و این معیاری است که میراث هنری بشریت از آن گذشته و بر بنیاد آن بسیاری از آثار ادبی و هنری از میان رفته‌اند و بسیاری دیگر عمر جاویدان یافته‌اند.

عاطفه‌ای چون عشق، مثلاً، چه چیز تازه‌ای دارد؟ رابطه‌اش با رمان یا موضوع قرار گرفتن آن در رمان به کنار. این عاطفه را اگر با معیار نو بودن قضاوت کنیم باید مهر سکوت بر لب بزنیم و چیزی نگوییم!

موضوع، اگر از جنبه زیبایی‌شناسی، هنری و انتقادی، نگریسته شود، دارای این مقدار اهمیت نیست. چه با دنبال کردن حوادث در هر روزنامه‌ای می‌توان به دهها داستان برخورد. مثلاً می‌توان حادثه اتلورا در یک محله شلوغ دید. یا حوادث بسیاری را دید که با آنچه درهاملت یا شاه لیر اتفاق افتاد، مطابقت دارد. ولی این حوادث به صرف روایت کردن بر مردم تا درجه هنر نمی‌رسند، زیرا هنر نوع پرداختن به موضوع و چگونگی برخورد با آن است.

با توجه با این هیچ خطری متوجه رمان به عنوان شکلی هنری نیست، تا وقتی که در اسان

پدیده دیگری که در هنر رمان نویسی جدید جلب نظر می‌کند گرایش متافیزیکی است. با این که رمان هیچگاه از موضوعهای فلسفی خالی نسوده، ولی گرایش جدید در رمان جای گسترده‌ای برای متافیزیک در نظر گرفته است.

این پدیده نیز دلیل دیگری بر بحران تمدن اروپایی است. اروپا پیش از این که تناقضات جدید خردش کند، در دوره‌های آرامش و رونق صنعتی، تحت سیطره علم تحریری قرار گرفت و شکوفا شد، بنابراین ارزشهای معنوی و روحی را نادیده گرفت. همچنان که جسم انسان در معرض بحرانی بیولوژیک یا روانی قرار می‌گیرد، تمدن هم در معرض بحران واقع می‌شود. چنان که انسان بر اثر بحرانی بیدار می‌شود تا لذتهای خود را در ارزشهای روحی بجوید، تمدن نیز چنین می‌کند. انسان و تمدن هنگامی که به افلاس یفتند به خدا رو می‌آورند.

اروپا به علم ایمان داشت، ولی ایمان به علم را از دست داد، از این رو به متافیزیک رو آورد. اگر نویسنده‌ای هنگام سخن از مسئله‌ای عمومی، چون آینده رمان، حق داشته باشد از تجارب خود سخن بگوید، من به خود اجازه می‌دهم که در این مورد از رمان بچه‌های محله ما سخن بگویم، چه در واقع این رمان محصول تفکر در بحران روحی عصر جدید بوده است.

در این رمان علم چون گمان می‌کرد که به حبلاوی [سبل سنت] نیاز ندارد، او را می‌کشد. چنین سرانجامی او را به بوچی رساند و تلخی زندگی را به او چشاند، همان نتیجه‌ای که آلبر کامو وقتی احساس کرد زندگی معنی ندارد و بوچی تنها معنی زندگی است، بدان رسید.

از لحاظ عینی، انکار معانی عالی زندگی اگر دلایل و برهانهایی داشته باشد، احتمال وجود آنها از احتمال ایکارشان کمتر نیست. این انکار که هنوز صحتش معلوم نیست یک اشتباه اخلاقی است و انسان را تا مرز یأس می‌برد.

زمانی که انسان به جامعه باور داشت، رمان رئالیستی و رمان ناتورالیستی پدید آمد و هنگامی که دوره شک در جامعه و عقل آغاز شد، تمام پرسشهای کهنه که پیروزی بشر آنها را در بوتۀ فراموشی انداخته بود، بار دیگر سر بر آوردند و خواستار پاسخ شدند.

در مورد آینده رمان، می‌گویند که نشانه تازه زمان طرح سؤال و کوشش برای یافتن پاسخ آن

است؛ جدل عقلی صفت برجسته تفکر معاصر است؛ و سرانجام این که شکل ادبی مناسب برای بحران زمان تئاتر است، از آن رو که تئاتر آن شکلی از هنر است که بر جدل و گفتگو و مبارزه اندیشه‌ها استوار است.

با این گفته، آنها که معتقد به پایان عصر رمان هستند می‌گویند که وضع متافیزیکی حاکم زمینه بیانی خویش را نه در رمان، بلکه در تئاتر می‌بیند.

این گفته تا حدی صحیح است، زیرا رمان در قیاس با فعالیتی که در تئاتر انجام می‌گیرد، فعالیتی کمتر دارد. ولی بحران کنونی بحرانی ابدی نیست، چه پیشرفت همچنان در مسیر خود سیر می‌کند، و نشانه‌های بحرانی که اکنون در جامعه‌های اروپایی به چشم می‌خورد، پایان یک تمدن است، پایان انسانیت نیست.

با وجود این، رمان در برابر این وضع جدید دست بسته نایستاده است. سبک خود را در مورد پرداختن به مسائل تغییر می‌دهد و «هنر» جدیدی برای خود کشف می‌کند؛ چیزی که کوششهای جدید در رمان معاصر ترجمان آن است. هنگامی که رمان به زندگی فی‌ذاته اهمیت می‌داد، شیوه داستانسرایی سنتی بهترین شیوه برای آن بود و اشخاص با تمام جزئیات در آن ظاهر می‌شدند.

ولی وقتی زندگی به محضی تبدیل شود، انسان شخصیت معینی به خود نمی‌گیرد، بلکه صرف یک انسان است؛ شخصی واقعی نیست که با جزئیات خاص و هویت ویژه خود از سایر مردم متمایز باشد...

از این رو تفصیلات و تفصیل گویی از بین می‌رود و جدل و دیالوگ جای عناصر دیگر را می‌گیرد. مثلاً رمان بچه‌های محله ما با این که تاریخ تمام بشریت را بازگو می‌کند، حجمش از سه جلد «تریلوژی» - مثلاً «بین‌القصرین» کمتر است.

هنگامی که انسان رودرروی سرنوشت خود قرار بگیرد، جزئیات اهمیت خود را از دست می‌دهند. این است تفاوت میان صرّفه قهرمان بچه‌های محله ما و کمال احمد عبدالجواد قهرمان تریلوژی. می‌خواهم بگویم اگر رمان سعی کند خودش را به روش گری به تحدید (نو) کند، بطور حتم مرگ خود را در خواهد نوشت. شگفت است که گری به حتی به علم هم ایمان ندارد.

آینده رمان زیر سایه شرایط زمان مشکلی

است برای نویسندگان ارزشهای فرو ریخته. برای آنان جستجو و یافتن تکنیک نو امر مهمی است. ولی من از خلال تجارم در رمان نویسی، آن قدرها مشکل تکنیک را احساس نمی‌کنم. من آن را بسیار ساده حل می‌کنم. زیرا موضوع است که فکر مرا به خود مشغول می‌دارد؛ تأثیرات در پس محتواس که بدون زحمت و بی‌آن که به جدید بودن یا قدیم بودن آن توجه کم، تکنیک را برای من تعیین می‌کند. برای من تکنیک یا مناسب است یا مناسب نیست!

وقتی سرگرم زندگی و مسائل آن بودم، بهترین شیوه برای من شیوه واقمگرایی بود که سالیان دراز کارهایم را تحت عنوان آن عرضه کردم. جزئیات، چه در مورد محیط یا اشخاص یا رویدادها، اهمیت فراوانی داشتند. واقمگرایی زندگی را با تمام ابعاد آن منعکس می‌کرد و اندیشه‌ها به شیوه‌ای غیر مستقیم از آن نشأت می‌گرفت.

ولی وقتی اندیشه‌ها آغاز شد - و احساس به آن مرا مشغول می‌کرد - اینجا نه محیط نه اشخاص و نه رویدادها به خودی خود دیگر هدف نبودند. شخصیت به سمبول یا تیپ نزدیکتر شد و محیط دیگر با جزئیات آن عرضه نمی‌شد، بلکه بیشتر شبیه دکور نو گردید. حوادث از آن جهت انتخاب می‌شد که اندیشه‌های اساسی رمان را مجسم می‌کرد.

اینجا مسئله مهم این است که اندیشه خودش را بر واقعیت تحمیل کند، که با آن در تناسب نباشد، یا ناگزیر شود برای آن واقعیت ویزه‌ای خلق کند. ولی وقتی که اندیشه از واقعیت سر چشمه بگیرد و نتیجه همزیستی بارور با آن باشد، وقتی که بکوشد در شکلی از اشکال واقعیت متبلور شود، میان آن و واقعیت تناقضی وجود ندارد.

با وجود این مشکلی هست که نویسنده با آن روبرو می‌شود، چه باید حوادث و اشخاص و فضای عمومی کار هنری به صورتی طبیعی و دور از برانگیختگی تصنعی و نقشه‌های از پیش تعیین شده، بیابد. چیزی که این شیوه بیانی را از ادبیات فکری (ذهنی) دور می‌سازد.

به نظر من، فرق اساسی میان این شیوه و ادبیات ذهنی معروف، مثلاً ادبیات کافکا، این است که کافکا جهان ویزه‌ای آفرید؛ جهانی غیر از جهان ما که در آن اسان بیدار می‌شود و می‌بیند او

جهان ما که در آن اسان بیدار می‌شود و می‌بیند او

را متهم به چیزی کرده‌اند که نمی‌دانند چیست. جهانی است که در آن چنین حوادث و شیوه‌هایی پرداخته می‌شود. اینجا اندیشه‌ها جهانی مناسب خود خلق کرده‌اند. نمایشنامه شهرزاد اثر توفیق الحکیم مثال دیگری است در این مورد. در این نمایشنامه واقعیت ویژه‌ای غیر از واقعیت معمول آفریده شده تا اندیشه نویسنده را تجسم بخشد. رفتار شهریار نمایشنامه با رفتار شخص در زندگی عادی بسیار تفاوت دارد. این آثار واقعیت ویژه خود را دارند و جایز نیست که واقعیت آنها با واقعیت عادی قیاس گردد.

در کوششهای اخیرم اندیشه‌هایم از واقعیت سرچشمه گرفته است، زیرا واقعیت الهامبخش آنهاست، و دست آخر بی‌آن که تحمیل یا تناقضی در کار باشد، به سویی برمی‌گردند.

تلاشهایی از آن دست که برشمرديم چیز تازه‌ای در ادبیات نیست، زیرا بسیاری از نویسندگان، در دوره‌های مختلف کار، از ناتورالیسم به اکسپرسیونیسم گراییدند، چون استریندبرگ، توماس مان، اونیل و همیگویی.

رمان به عنوان فرمی هنری بسیار قابل انعطاف است و می‌تواند تمام اشکال هنری پیشین خود را چون تئاتر و شعر و حماسه - هضم کند. همچنان که می‌تواند بر اطناب استوار باشد، می‌تواند بر فرم درامی مایل به تمرکز نیز استوار باشد و به دیالوگ مقام نخست بدهد. همچنین می‌تواند با فکر در گفتگو باشد و از زندگی سخن بگوید، فراتر اینکه می‌تواند بخشهایی طولانی و پیچیده ارائه کند، چیزی که گنجاندن آن در تئاتر می‌تواند عملی ماحراجویانه باشد - مثل گفتگوهایی که در رمان کوهستان جادو اثر توماس مان جریان دارد، یا بحثهایی که پروست در رمان در جستجوی زمان از دست رفته ارائه کرده است. اینها بحثهایی طولانی و ویژه در فلسفه و هنر هستند و می‌توانند جدا از رمان، در کتابی مجزا عرضه شوند.

سرانجام این که من اعتقاد ندارم که آزمونهای حدیدم در رمان با بحران اروپا رابطه دارند. بحران یاد شده بحرانی است بسیار خاص، و در بسیاری از کشورهای جهان که فلسفه زندگی و عقیده انسانی داشته باشند هنوز عرصه در برابر رمان‌نویسان باز است.

سخن آخر این که رمان ویژگی بزرگی دارد که آن را از سایر اشکال ادبی متمایز می‌گرداند.

چون رمان با انسان چون فردی آگاه و اندیشمند سخن می‌گوید بی‌این که بر هیچ جادویی تکیه کند، در حالی که شکل‌های جمعی دیگر از استفاده کننده می‌خواهند در حالت انفعالی کامل باشد - مانند: سینما، تلویزیون، رادیو و تا حدی تئاتر. تماشاگر سینما کوششی اخلاقی نمی‌کند، در حالی که هنگام خواندن رمان نقشی خلاق بازی می‌کند و یا نویسنده در تبدیل کلمات به وقایع و حوادث و تأثیرات شرکت دارد.

قضیه دیگری هست که پیوسته به من فشار می‌آورد و آن مسئله تعهد است، چرا که تعهد هنر را از خودکشی در قالب‌های فرمالیستی نجات می‌دهد، چیزی که رمان نو اروپایی به سویی می‌رود. با این که تصور وجود نویسنده‌ای غیر متعهد یا حتا شهروندی غیر متعهد بسیار دشوار است، ولی تعهد به معنای رایج آن، داشتن موضوعی مترقی در قبال زندگی است.

با وجود این من معتقدم که بنیاد یگانه هنر، بر راستی و درستی است. ضروری نیست نویسنده جامعه‌گرا (سوسیالیست) متعهد به سوسیالیسم باشد تا صفت آن به وی بچسبد، بلکه کافی است در کاری که می‌کند به تعهد اساسی و یگانه هنر - راستی و درستی - متعهد باشد تا آثار سوسیالیست بودن او آشکار شود.

این بنیاد، هنر دروغین را از حوزه هنر طرد می‌کند. شاید مفیدتر برای ادبیات و اجتماع این باشد که بهتر است یک نویسنده واپس‌گرای راستین وجود داشته باشد تا یک نویسنده

جامعه‌گرای دروغین. زیرا واپس‌گرای راستین تفکر خواننده و منتقد را بر می‌انگیزد و عرصه‌ای برای جدل می‌آفریند که از حلال آن اندیشه‌ها نمایانتر می‌گردند، ولی جامعه‌گرای دروغین دروغش به گردن سوسیالیسم می‌افتد و بدان بد می‌کند.

ترجمه محمد جواهر کلام

یادداشت‌های مترجم:

۱- آلن روب‌گری به این سخن را در مجمع نویسندگان که در سال ۱۹۶۳ با شرکت نویسندگان شرق و غرب در لنینگراد تشکیل شد گفته است. متن سخنرانی وی در آن مجمع را ابوالحسن نجفی ترجمه کرده که همراه دیگر مقالاتی در این زمینه، با نام وظیفه ادبیات منتشر شده است.

۲- به نظر می‌آید که نجیب محفوظ این مقاله را همان موقع نوشته باشد، گرچه منعی که از آن نقل کرده‌ایم، تاریخ ۱۹۸۹ را دارد.

۳- ترجمه این مقاله دلیل موافقت مترجم با همه عقاید نجیب محفوظ نمی‌تواند باشد.

۴- خواننده علاقه‌مند برای اطلاع از عقاید و دیدگاه‌های نویسندگان «رمان نو»، بویژه روب‌گری به، می‌تواند به کتابهای وظیفه ادبیات مجموعه مقالات ترجمه ابوالحسن نجفی، درباره ادبیات، کتاب زمان و قصه نو، انسان طراز نو ترجمه محمدتقی غیانی، انتشارات امیرکبیر جوع کند.

نشر و پخش آرست

برای استانها و شهرستانها
در داخل و خارج ایران نماینده
فعال می‌پذیرد

صندوق پستی ۴۹۹۵-۱۹۳۹۵

نگاهی به شیوه‌های نقد ادبی



منتقدان، بسته به علاقتشان، بر مجموعه‌های متفاوتی از ویژگی‌های متنی که بررسی می‌کنند، تأکید می‌ورزند. این تأکید در واژگان خاص گفتارهای انتقادی هر گروه از این منتقدان محسوس است. آنهایی که مسئله اصلی ذهنشان گونه‌ها (ژانرها) ی روایی است، واژگانی همچون «داستان»، «ادبیات داستانی» و غیره، در گفتارهای استقادیشان در برترین جایگاه است. و آنهایی که تخصص اصلیشان شعر است، پروژه‌هایی چون «بیان»، «انگاره گفتار» یا «انگاره بندی کلام» تأکید می‌کنند. برخی برای «واقع گرایی»، «ویژگی»، «واقع نمایی» یا انتقال «حقایق» انتزاعی و «جهان‌شمول» ارزش قائلند.

چنین تفاوت‌هایی شکفت‌انگیز نیست چراکه در تاریخ نظریه ادبی، «ادبیات» به منزله نهادی فرهنگی، طیف گسترده بسیار پیچیده‌ی است از گونه‌ها و شیوه‌های گفتاری که ادبیات متضمن آنهاست. حتی، چنین پنداشته می‌شود که «ادبیات» خصیصه‌های متضادی را دربر دارد. برای مثال، برخی «ادبیات» را ابزاری می‌پندارند برای پدید آوردن نوعی دگرگونی در خواننده به منظور دگرگون کردن یا تزک عواطف او. برخی دیگر برخورد خواننده با متن را فرایندی اندیشه ورزانه و میزای ار احساسات می‌پندارند که هیچ گونه دگرگونی عملی در خواننده پدید نمی‌آورد. منتقدان گروه نخست چه بسا بگویند که گروه دوم با «هن بیان» سروکار

دارند نه با «ادبیات». اگر نظریه ادبی عملی بود که، به گفته فردینان دو سوسوره چشم اندازی برای تعریف و تحدید خود نمی‌داشت، چنین تضادی مخرب و ویرانگر می‌بود. درواقع، نظریه ادبی علم نیست بلکه فعالیتی اجتماعی است که به گفتگو درباره مجموعه های معینی از متنها انباشته‌ها، رمانها، غزلها، و غیره، به سیاهه‌های حرید، روزنامه‌ها و غیره اختصاص یافته است. نقد گفتاری است که در چارچوب نهادهای خاص (مدرسه‌ها، دانشگاه‌ها، مجله‌ها، و نه بیمارستانها، و مجله‌های ورزشی و محال قانون‌گرایی) صورت می‌گیرد. اختلافها، و حتی تضادهایی از این دست، برحاسته از تفاوت‌های تحریه شخصی، گرایشهای سیاسی و فرهنگی. این اختلافها در جریان فعالیتی که صبه اجتماعی آن صبه علمی آن را بی رنگ می‌کند، ستیزه‌هایی قابل حل و فصل با محادلهای نظری نیستند.

باری، در این حال و هوای کثرت گرایانه، در تاریخ بلند نظریه پردازی درباره «شعر» و «ادبیات» پاره‌ای ویژگیها مدام به متنها نسبت داده شده‌اند. این ویژگیها هوز هم در نقد و نظریه ادبی کنونی چنان به وفور چهره می‌نمایند که بسیاری از نظریه پردازان آنها را به منزله ملاک‌هایی برای تعریف و مفهوم پردازی به کار می‌بندند.

هریک از این ویژگیها اگر ملاک‌های تسمی تسمین کنند، دانسته شود می‌توان آنها را به منزله امری غیر ضرور و



ناکامی ننی کرده و مردود شناخت. ویژگی‌ای همچون «ساختار صوری جاف‌فاده و مستحکم» را می‌توان در برخی متن‌ها (مثل غزل) یافت و در برخی دیگر (مثل رمان) اثری از آن ندید. ولک، و. وارن (۱۹۶۳، فصل ۲) و ایبرامز شمه‌ای از ویژگی‌هایی را که به متن‌های «ادبی» نسبت داده می‌شود بدست داده‌اند. بررسی ولکمپوارن جامع است اما تمیز میان آنچه این دو نظر خود می‌دانند و آنچه را که به عنوان نظریه دیگران نقل می‌کنند دشوار است. . . مقاله دانشنامه گونه ایبرامز درباره نظریه‌های شعر است اما می‌توان آن را به سادگی هرچه تمام‌تر به «ادبیات» به طور اعم بسط داد. ایبرامز چهارنوع «نظریه شعر» را بر می‌شمارد:

- ۱- نظریه‌های محاکاتی^۱ یا تقلیدی، که به سبب میان متن و جهانی می‌پردازند که این متن بازی‌نماید
 - ۲- نظریه‌های کاربردی^۲ که متن را ابزاری برای پدید آوردن تأثیرهایی معین در خواننده می‌دانند.
 - ۳- نظریه‌های بیانی^۳ که شاعر را در محور کار قرار می‌دهد و او را آفریننده اصلی درون مایه، ویژگی‌ها و ارزشهای شعر می‌داند.
 - ۴- نظریه‌های عینی^۴ که توجهشان بیش از هر چیز معطوف به «خود متن» است و سه بعد دیگر را یا به حداقل می‌رسانند و یا به کلی حذف می‌کنند.
- این طبقه‌بندی شمایی تاریخی از چهارگونه نظریه را که یکی پس از دیگری به عرصه آمده‌اند، به دست می‌دهد. از یونان باستان به قرن هیجدهم، نظریه‌های محاکاتی جای خود را به نظریه‌های کاربردی (عملی) می‌سپارند. دوران رمانتیسم، فرمانروایی از آن نظریه‌های بیانی می‌شود. قرن بیستم، نظریه‌های «عینی» حاکمند. در واقع، نقد و نظریه کنونی چیزهایی از تمام این نظریه‌ها گرفته است. نقد نو، و حتی «نقد عملی» به هیچ رو عینی محض نیست. برای نشان دادن این ناهمگنی در نقد کنونی می‌توان شمایی به دست داده شده در بالا را به گونه‌ای پرداخت که عنصر اصلی هریک از این نظریه‌ها همزمان و با همدیگر عمل کند. طرح ایبرامز چهار حوزة متشکله را درپیمای گذاری شعر مشخص می‌کند:

- ۱- جهان بیرونی، ۲- مخاطب یا خواننده، ۳- نویسنده و ۴- متن. این طرح مشابه است با تحلیل یاکوبسون از شش عامل متشکله هر رویداد گفتاری به منظور مشخص کردن کارکرد شش گانه زبان و از جمله «کارکرد شاعرانه» آن.
- باری، می‌توان مستقار را برپایه اهمیت که برای هریک از این چهار عنصر قایلند طبقه‌بندی کرد. یک «موضع انتقادی» خاص را شاید بتوان به مدد مجموعه‌ای از ویژگی‌ها که بر پایه هریک از این چهار عنصر شکل می‌گیرد، تعریف کرد.

۱- جهان

از دوران باستان، نظریه پردازان بر این باور بوده‌اند که «ادبیات» شکلی از گفتار است که رابطه‌ای ویژه، با معنی و پراهمیت با جهان دارد. اما، جریانهایی گوناگون انتقادی درباره

سرشت این نسبت دیدگاه‌های متفاوتی داشته‌اند. در نظریه‌های «محاکاتی»، «تقلید» از جهان برترین اهمیت را داشته است. این نظریه‌ها بر این باورند که شاعر یا نویسنده به گزرت برداری از جهانی می‌پردازند که از پیش و به طور عینی در برابر او هست. چنین اعتقادی به قدرت بی پرده بیان شده است. منتقدان و نظریه پردازان، در سطحی کلی تر، محاکات را فرایندی خلاق پنداشته‌اند که ماحصل آن نمودی از واقعیت است یا تقییری جهانشمول از آن. گیریم که متنی روایی بیانگر جهانی واقعی نباشد، باری می‌تواند توهمی از این جهان را با ترسیم جزئیاتی واضح و مشخص در ذهن خواننده پدید آورد.

۲- نویسنده

برای نظریه ادبی و نقد ادبی تنها دوران ساختارگرایی و پس‌اساختارگرایی این واقعیت که متن را فردی مشخص نوشته است برترین اهمیت را داشته است. هرچند نظریه‌های معاصر منکر چنین اهمیتی هستند، با اینهمه هنوز هم همه به آن توجه می‌کنند. همه ما برای نویسنده قدرت و منزلتی عظیم قایلیم و او را آفریننده چیزی می‌دانیم که ارزشی پایدار دارد. نویسنده چنین قدرتهایی را یا مدیون الهام ربانی است که سرشتش را دگرگون می‌کند و به «جنون» افش می‌کشد (شکسپیر) - حالتی فوق انسانی که ضمن آن شاعر جهان را با وصوحی «فراتر» از حد پیش ما و با استمداد و مهارتی فراتر از استمداد و مهارت ما درک و تفسیر می‌کند. به گفته وردزورث شاعر «انسانی [است] ... برخوردار از حساسیتی زنده تر، سوز درونی و شوری فراتر از آن که معمول آدمیزادگان است». می‌توان گفت که شاعران «حلاقتند» یا «سرشار از تعلینند»، چرا که دنیاهایی نو و سرگشتهایی جدید می‌آفرینند. یا پای «تخیل» در میان است - با تعریفی که کالریج از آن به دست دارد: آن نیروی جادویی ترکیب کننده ... [که] خود را در تعادل یا آشتی ویژگیهای متضاد و ناسازگار باز می‌نماید ... طبیعی و مصنوعی را در می‌آمیزد و هم آهنگ می‌کند. این تصور تأثیری گسترده بر توجه «منتقدان نو» به ویژگیهای وحدت و نشی در متن داشته است. همچنان که ایبرامز خاطر نشان می‌کند رمانتیسم توجه منتقدان و نظریه پردازان را قبل از هرچیز به ذیبت شاعر معطوف کرد. بیان شخصی: نه تنها از نظر محتوا به گفته وردزورث آن «سیلان خودانگیخته احساسات نیرومند»، بل همچنین از نظر سبک، دست یافتن به یک «صدای شخصی» قابل تشخیص.

تی. اس. الیوت از نظریه «بیانی» رویگردان بود و روی غیرشخصی بودن اثر شاعرانه تأکید می‌کرد «منتقدان نو» بر این بودند که نباید به شخص شاعر توجه کرد. نویسنده با نوشتن از متن در نوشته می‌شود و شخصیت و مفادش ربطی به نقد ندارد (ویسمت، ۱۹۵۴) چیزی که باید در سطح متن به آن توجه کرد چیره دستیهای نویسنده است، «حدود متن» است. نظریه بارت و فوکو ناظر بر یکسو نهادن و طرد بارهم

ریشه‌ای تر مؤلف است. طرد نویسنده در پس‌اساختارگرایی حمله‌ای است به ایدئولوژی دانش و قدرت برتر و به مالکیت متن‌ها و مباحث

۳- خواننده

آن روی سکه کرنش در برابر نویسنده‌ای که بر متن فرمانروایی دارد، خواننده‌ای است فرو دست و متقل: به گفته قدما وظیفه ادبیات «سرگرم کردن» و «آموزش دادن به خواننده» است. واژه کلیدی برای سبیین وظیفه نخست «لذت» است که تعاریفی گوناگون از آن بدست داده شده: می‌تواند احساس امر والا، آرامش حاصل از ترکیه عواطف و احساسات خشنونت آمیز، هماهنگ کردن ذائقه‌ها و انگیزه‌ها باشد (ریچاردز، ۱۹۲۴) و حتی پدید آمدن احساسی سرشار از ستایش چیره دستی شاعر باشد. در نظریه‌هایی که وجه «زیبایی شناسانه» بر دیگر سویه‌ها می‌چربد، لذت امری است ایستا و آویخته به تفکر. ولک، و. وارن آن را «تأملی که در پی اکتساب نیست» می‌نامند. (۱۹۶۳، ص ۳۲). وجه دیگر نظریه قدما، کارکرده مفید آموزش دادن به خواننده است. ولک و وارن آن را چنین بیان می‌کند «زبان ادبی . . . بر آن است که بر شیوه های نگرش خواننده تأثیر بگذارد، او را متقاعد و در نهایت، دگرگون کند.» (۱۹۶۳، صفحه ۲۳). به این ترتیب، به سختی می‌توان ادبیات را از لسانی و فلسفهای تمیز داد. از سوی دیگر، به هیچ رو نمی‌توان مدعی شد که اثر ادبی از نظر ایدئولوژیک حنثی و بی طرف است، مبتنی بر فرصه‌هایی معین درباره روابط طبقاتی نیست و فاقد هدف است. پذیرش چنین ادعایی تن دادن به «ابتذال» رو به گسترش فرهنگی بورژوازی است که دامنگیر بسیاری از نویسندگان است. در واکنش نسبت به همین ابتذال است که ادبیات در قرن بیستم نیروی فرهنگی و اخلاقی دانسته می‌شود. ارزشی که ارزشهای انسانی را (به شیوه‌ای غیرمستقیم) آموزش می‌دهد و وزنهای است در برابر ابتذال، که از سبکی آن می‌کاهد.

فورمالیسم روسی از دیدگاهی متفاوت به رابطه «ادبیات و خواننده» می‌بگرد. در فورمالیسم نیز متن کانون اصلی است، اما نظریه «آشنایی زادی» (بسیگانه گردانی) را می‌توان نظریه‌ای رواشناحتی از خواندن و ادراک دانست. ویکتور اشکولوفسکی چنین استدلال می‌کند که ادراک در زندگی عادی کند و گرفتار حادثها است. هر، با غیرعادی کردن و بیگانه کردن زبان، خواننده را دشوار می‌کند و خواننده را ناچار می‌کند که مغایر شعور متعارف را به یکسو افکند و جهان را در پرتوی نو بگرد. نظریه آشارداپی (بسیگانه گردانی) خواننده را شرکت کننده‌ای فعال و مسئول در آفرینش متن می‌داند نه مشاهده گری منفعل که به شان دادن مجموعه‌ای از واکنشها بسده می‌کند. یکی از تحولات بسیار پراهمیت در نقد نوین دادن نقشی برجسته و فعال به خواننده است. به گفته «بارت در متن، تنها خواننده سحن می‌گوید» (۱۹۷۵، ص ۱۵۱). متنی که در آن همه چیز برای خواننده شفاف است چیزی به او می‌دهد، بی تأثیر است. اما همگامی

که خواسته ناگزیر است مدام پل بزند، مدام بی معنی بگردد، متن مؤثر، جذاب و سرشار از اطلاعات می شود.

۴- متن

تئوریه کردن «ادبیات» به منزله «متن» در دوران نوین در چارچوب نفی عوامل محاکاتی، کاربردی (عملی) و بیانی صورت گرفت. استراتژی بنیادی نظریه متن گرایانه ترسیم خط و مرز نیست حول متن. گفته می شود که متن اثر ادبی «مستقل و قائم به ذات» است، مستقل از سرچشمه های آن در تاریخ و در شخص نویسنده است، مترجه هدف عملی خاصی نیست، هیچ اثر جسمانی بر خواننده ندارد. شرط و شروطی که ویست و بیردلی برای قصد و تأثیر قابل می شوند (ویست، ۱۹۵۲، صفحات ۳۹-۳) بیانگر تمایل نظریه پردازان به محدود کردن و کنار گذاشتن است. این امر بر نظریه پردازان و منتقدان انگلیسی و آمریکایی از دهه ۱۹۵۰ تأثیری شایان گذاشته است. «جهان» نیز به یکسو بهاد می شود. ادبیات واقعیتی از پیش موجود را ترسیم نمی کند، بل جهانی قائم به ذات، مستقل و متعلق به خود را خلق می کند. از همین روست تأکید افرادی همچون ولک، و وارن (۱۹۶۳) بر «داستان»، «تحلیل»، «ابداع». نیز، متن ادبی از مسئولیت منطقی دار بودن علم، از مسئولیت راستین بودن یا دروغین بودن ارجاع به مصداق میراست. (ریچاردز، ۱۹۲۴). نظریه به خود پاینده بودن متن، عناصر جهان، نویسنده و خواننده را بی اعتبار می کند و به یکسو می نهد. متن قائم به ذات است، «زندگی خاص خود را دارد» و به گفته الیوت استعاره ارگانیک (تشبیه اثر ادبی به موجودی زنده) که اغلب، به پیروی از کالریج، به میان می آید بیانگر ساختاری یکپارچه و منسجم از اجزایست که در کاربرد تا زندگی [این ساختار] قوام و دوام یابد. نظریه به خود پایندگی به مدد واژگانی درون بگر و تقریباً خودپرستانه بیان می شود: «خود شعر»، «ساختار ذاتی»، «نقد ذاتی»، «ذاتی»، «درون باشند»، «جوهری»، و نیز به مدد واژگانی امکاس (مبتنی بر فعل لازم) تا مثلاً: «به خود بازتابده»، «متمم بر خود»، «روح کسده به خود». گفتن این که متن «به خود پاینده» است معنای هستی شناسانه چیستی وجود متن را حل نمی کند. این که می توان حمیر «آن» را آسان به کار برد روشن می کند که متن ادبی نوعی شیئی دانسته می شود. در بعد نو ریشه اصلی واژه «POESIS» زنده شده است: متن چیزی ساخته شده، یا ممنوع دانسته می شود. اثری هنری تلقی می شود، برخی تعبیرهای استعاری همان مشخص بودن و انضمامی بودن هنرهای شکل پذیر ستی را در مورد متن ادبی نیز صادق می دانند: «شمایل»، «تمثال»، «تندیس». شکست آور نیست که شماری از رویکردها بر مادی بودن متن ادبی، اهمیت وسیله، که عموماً آن را زبان می داند تأکید می شود. چنین رویکردهایی را می توان «فسروالیست» (صورت گرا) نامید. آگاهانه ترین و آشکارترین این رویکردها در فورمالیسم روسی دهه ۱۹۲۰

ریشه دارد. کمال یافته ترین آنها ساختگرایی دهه ۱۹۶۰ است و معتبرترین سخگویانش ویکتوراشکولوفسکی (۱۹۱۷ [۱۹۶۵] بیان موکروسکی (۱۹۲۳ [۱۹۶۵] و رومان یاکوبسون (۱۹۶۰) هستند. یاکوبسون می گوید: «کارکرد شاعرانه» زبان (یعنی آن ویژگی که ادبیات را ادبی می کند [از ادبیات ادبیت می سارد [عبارتست از «موضعگیری (Einstellung) نسبت به پیام به معنای احص، تمرکز بر خود پیام به خاطر خود آن ... این کارکرد با تشدید ملموس بودن نشانه ها، دوگانگی بنیادی میان نشانه و اشیاء را زرفتر می کند» (۱۹۶۰، صفحه ۳۵۶). منظور یاکوبسون از پیام شکل و صورت زبان متن، وجه آوایی و خط شناسانه، وجه نحوی و معنایی نه محتوای ابلاغ شده، تمرکز بر صورت متن از طریق سطح بالایی از ساختمند کردن Struturation، تواری، Parallelism تمرکز شگردهای بلاغی که بافتار Texture زبان را درهم فشرده و ضخیم می کند، و «لموس بودن نشانه ها را شدت می بخشند». بدست می آید یا به گفته اشکولوفسکی با «افزایش دشواری و طول زمانی ادراک».]



۱۹۱۷ [۱۹۶۵، صفحه ۱۲]. درک آتربج، با تحلیل زبان خود تحلیلهای یاکوبسون نشان داده است که این نظریه اساساً ستایش زرف پیچیدگی و مت به خشخاش گذاشتن در (انگاره) الگو پردازی ساختاری است (آتربج، ۱۹۸۷، صفحه ۲۴). صورت گرایسی زبانی، از همین رو، وجه اشتراک بسیاری با «لشعولی» «نقد نو» نسبت به پیچیدگی ساختار بلاغی دارد. تعریفی از هنر که با همین نخله ارتباط دارد، تعریف امبرتو اکو است که توجه مان را به «پر مشاه گذاری» Overcoding، سنگین پارکردن متن از حداکثر آرایه های مصادار جلب می کند (اکو، ۱۹۷۶، صفحه ۲۶۴ به بعد). ویژگی عمده دیگر پندارهای صورت گرای و «نقد نو» از «ادبیات» فرض «زبان ادبی» یا «زبان شعری» خاص است که با «زبان عادی» یا «زبان علم» فرق می کند. ولک، و. وارن (۱۹۶۳، صفحات ۲۲ - ۲۶) این ملاکها را برپایه وجه تمایزی که نظریه آمریکایی - انگلیسی (عمدتاً بر بنیای نظریه «مسا شناسی آی. ای. ریچاردز» در مورد کاربرد ادبی یا شاعرانه زبان قابل است، بدست می دهد: این زبان غیرمصدقایی (ارجاعی) non, referential، غیرعملی، غیرعقلی و غیره است. یکی از ملاکهایی که از سوی ولک، و. وارن بدست داده شده یادآور صورت گرای اروپایی یا ربانی است: «مباح شاعرانه زبان روزمره را سازمان می دهد و چمت و بست آن را محکم می کند، و گاه حتی آن را مخدوش می کند تا آگاهی و توجه ما را برانگیزد» (صفحه ۲۴). زبان شاعرانه انحرافی است از زبان به طور اعم، که قاعده های نحوی، معنایی و کاربردی آن را زیر پا می گذارد، از رهگذر تمهیداتی که برای پیگانه کردن و عادت زدایی از رابطه مان با زندگی خودمان است به شیوه که اشکولوفسکی آن را مطرح کرده است.

وجه اشتراک زبان شناسی و صورت گرای نشان داده که متنها به چه معنا ساختارهای صوری عیبی اند. متنها ساره هایی کلامی اند و می توان آنها را به این صورت تعریف کرد و برحسب مقوله هایی که در زبان شناسی قرن بیستم صورت بدی پیچیده ای یافته اند توصیف کرد

ترجمه احمد خزاعی

- ۱- برگرفته شده همراه با اندکی تلخیص و تغییر از «ادبیات» نوشته راجر فالر در «دانشنامه ادبیات و نقد»، لندن Routledge ۱۹۹۱ صفحات ۱۱ تا ۲۶
- ۲- Roger Fowier Fiction -۳ Verbal Patterning -۴
- ۵- mimetic -۶ pragmatic -۷ expressive -۸ objective
- ۹- سترز کننده -۱۰- حرایی از نقد که آی ای ریچاردز رهبری آن را داشته است
- ۱۱- Wismat



مؤسسه انتشارات نگاه

فهرست کتاب‌های موجود مؤسسه انتشارات نگاه

(ریال)		(ریال)			
۷۰۰۰	۳۴- مثنوی معنوی	۱۳۰۰	ابراهیم یونسی	کستنائیس هون	۱- آشیان عقاب
۲۵۰۰	۳۵- مکتب‌های ادبی	۴۸۰۰	عبدالحسین شریفیان	دوست مشترک ما (۲ جلد) چارلز دیکنز	۲- دوست مشترک ما (۲ جلد) چارلز دیکنز
۳۶۰۰	۳۶- داستان و نقد داستان (۱)	۳۵۰۰	عبدالحسین شریفیان	گوستاو فلوبر	۳- مادام آرنو
۳۶۰۰	۳۷- داستان و نقد داستان (۲)	۳۲۰۰	رحیم رئیس‌نیا	پاشا کمال	۴- قهر دریا
۲۵۰۰	۳۸- نقد ادب روس	۲۵۰۰	دکتر حسن نکوروح	توماس مان	۵- کوه جادو
۴۰۰۰	۳۹- گریده ادب فارسی	۵۷۰۰	ابراهیم یونسی	حرح گیسینگ	۶- میراث شوم
۲۵۰۰	۴۰- شرح سودی بر حافظ	۶۵۰۰	ابراهیم یونسی	ابراهیم یونسی	۷- گورستان غریبان
۲۶۵۰	۴۱- شعر و شاعران	۸۰۰۰	علی محمدافغانی	علی محمدافغانی	۸- شوهر آهو خانم
۵۰۰	۴۲- نقد کلیدر	۲۴۰۰	علی محمدافغانی	علی محمدافغانی	۹- دکتر بکتاش
۷۰۰	۴۳- ضحاک	۲۴۰۰	علی محمدافغانی	علی محمدافغانی	۱۰- شلغم میوه بهشته
۹۸۰۰	۴۴- سقوط جمهوری سوم	۶۰۰۰	احمد موری زاده	الکسی تولستوی	۱۱- پتر اول (۳ جلدی)
۲۲۰۰	۴۵- نویسندگان پیشرو ایران	۵۵۰۰	آرتوش بوداقیان	امیل مانو	۱۲- زوال خانواده دلیان
۴۸۰۰	۴۶- ادبیات آفریقا	۴۷۰۰	سهیل روحانی	پیر لامور	۱۳- موئن روژ
۳۲۰۰	۴۷- هوای ناره	۲۵۰۰	اکبر معصوم بیگی	امیل زولا	۱۴- شاهکار
۸۷۰۰	۴۸- کلیات شمس	۵۰۰۰	عبدالحسین شریفیان	داستان یوسکی	۱۵- جوان حام (۲ جلدی)
۷۰۰	۴۹- ابراهیم در آتش	۲۱۰۰	احمد شاملو		۱۶- قصه‌های بانام
۲۸۰۰	۵۰- خاجیکیان	۴۲۰۰	علی اصغر خیره زاده	داستان یوسکی	۱۷- نسخه‌های شادگان (۲ جلدی)
۲۱۰۰	۵۱- کرد و کردستان	۱۲۵۰۰	حسین شهناز	مارگارت میچل	۱۸- بر باد رفته
۵۵۰۰	۵۲- نند به کودک	۷۰۰		احمد محمود	۱۹- قصه آشنا
۱۷۵۰۰	۵۳- در جستجوی زبان نو	۱۰۰۰		علی محمدافغانی	۲۰- محکوم به اعدام
۳۵۰۰	۵۴- کوچه هفت پیچ	۱۰۰۰		محمد بهارلو	۲۱- یاد در یادمان
۷۵۰۰	۵۵- تاریخ اجتماعی ایران جلد ۶ مرئضی رازندی	۱۲۰۰		محسن دامادی	۲۲- مرگ سینمایی
۱۵۰۰	۵۶- زندگی و هنر و گوگ	۹۰۰	سیروس طاهباز	جان اشتاین بک	۲۳- مروارید و تاتوی قرمز
۲۵۰۰	۵۷- زندگی و هنر سمران	۱۰۰۰	سیروس طاهباز	جان اشتاین بک	۲۴- دره دراز و مرگ زندگی
۷۰۰	۵۸- اتللو	۶۳۰۰			۲۵- کلیات اشعار نیمایوشیح
۱۱۰۰	۵۹- چارلی چاپلین	۱۲۵۰۰			۲۶- دیوان فارسی شهریار
۷۰۰۰	۶۰- فرهنگ فیلم‌های فارسی	۲۸۰۰			۲۷- دیوان ترکی شهریار
۲۵۰۰	۶۱- مهدی خالیدی	۲۴۰۰		احمد شاملو	۲۸- شعر زمان ما
۱۵۰۰	۶۲- فن نمایشنامه نویسی	۲۷۰۰		احوان ثالث	۲۹- شعر زمان ما
۲۸۰۰	۶۳- سانی زبان‌شناسی	۲۴۰۰		سهراب سپهری	۳۰- شعر زمان ما
۸۵۰	۶۴- ذهن و زمان	۲۹۰۰		فروغ فرخرد	۳۱- شعر زمان ما
۱۳۰۰	۶۵- فرهنگ نام	۲۲۰۰			۳۲- دیوان پروین اعتصامی
۲۵۰۰	۶۶- برهنه میان گرگ‌ها	۴۲۰۰			۳۳- دیوان حادط

نسلی که شاعرانش را بر باد داد

۴

انسان توصیفی دقیق از خود کشتی مایاکوفسکی است. در شعر از این، سرشت ادبی مضمون خود کشتی به وضوح حس می شود. از این ادبیات گزار شگر واقعیت هاست. در از این، نخست تصویرهای انسان از نو تکرار می شوند اما به شیوه بی دلهره انگیز تر و مرحله های هستی با دقت بر شمرده می شوند: «نیم مرده بی در گرداب دهشت روزمره»، «و اسپین مرگ»، «در دلش سرب/ مباد کوچک ترین لوزه بی باشد/ حنا». مضمون خود کشتی آنقدر نزدیک است که دیگر اراقه فقط طرحی دور از آن امکان ندارد (چه سود از بر شمردن/ تو به من این درد را دادی/ من به تو آن درد/ من این تیره روزی را کشیدم/ تو آن تیره روزی/ من به تو این ناسزا را گفتم/ تو به من آن ناسزا را). برای ترمز کردن سرعت فراسیدن خود کشتی، باید جن را از بدن بیرون کرد، به جن گیری نیاز است و به اعلامیه و افشاگری. و از این سر آغاز این چرخه ی جن گیری است: «من خواهم گذاشت/ هر گز/ هیچکس/ ببیند/ خرج انفجارم خالی/ سکوت کرده ام»، «باید زندگی کنم/ زندگی کنم/ باز هم و باز هم/ و سال ها بژدم با خود/ سال های سال... شعر با سرگی یسین اوج این چرخه است. مایاکوفسکی هدف سنجیده و قاطع این شعر را جلوگیری از تأثیرهای احتمالی شعر خود کشتی یسین می دانست. اما امروزه که با سرگی یسین را می خوانیم، در می یابیم که این شعر حنا از شعر بدرود یسین هم سو گناک تر است. بدرود یسین از تساوی مرگ و زندگی می گوید. اما تنها حجت مایاکوفسکی برای ترجیح زندگی این است که زیستن از مردن دشوارتر است. و چنین قبلیخی مسئله ساز است، درست همانند «خوشبخت بمانید» نامه ی بدرودش و آنچه در شعرهای پیشینش می گفت: تنها عامل بازدارنده در برابر وسوسه ی تپانچه نابوری به دنیای دیگر است.

اما با مرگ مایاکوفسکی، ترحیم نامه نویسان ادعایی دیگر می کنند: «می شد هر چیزی را از مایاکوفسکی انتظار داشت جز اینکه خود کشتی کند. هر کس ممکن بود خودش را بکشد به جز مایاکوفسکی» (ی. آداموویچ)، «هر کار هم می کش نمی توانم اندیشه ی خود کشتی را با چهره ی او هماهنگ کنم» (آ. لونا چارسکی)، «مرگش با خصوصیاتش به عنوان شاعری که خود را یکس ایتار انقلاب کرده بود هیچ ساز گاری ندارد (ب. مالکین)،

گام، آگاهی از بیهودگی جنگ تن به تن با زندگی روزمره نیز تر می شود و داغ شکنجه نشانش را بر جان شاعر می گذارد. هیچ راهی برای پیروزی زودرس نیست و شاعر «به تبعید در زمان حال» محکوم می شود:

مامان!
بگو به خواهرها
به لودا
به اولگا
بگو
پسرت
برادرشان
در به در شده

بنمایه، سرشت ادبی اش را از دست می دهد. نخست از شعر به نثر می رود: «نمی دانم به کجا بروم» (یادداشت در حاشیه ی از این) و آنگاه از نثر وارد زندگی می شود: «مامان، خواهرها، رفقا، مرا ببخشید سراه خوبی نیست (و آن را به کسی توصیه نمی کنم)، اما چاره ی دیگری ندارم» (از نامه ی بدرودش پیش از خود کشتی). دیر زمانی است مایاکوفسکی مهبای خود کشتی است. پانزده سال زودتر در مقدمه ی یکی از منظومه هایش می نویسد:

گاه
می نشیند
بر دلم
یک ستوال
چرا
به پایان نبرم
جمله ی هستی ام را
با نقطه ی یک گلوله ؟
امروز
هر چه با دباد

غزل بدرودم را می سرایم و مضمون خود کشتی هر دم وسوسه انگیز تر و حاضر تر می شود. پرتنش ترین شعرهای مایاکوفسکی «انسان» (۱۹۱۶) و «از این» (۱۹۲۳) - به این مضمون می پردازند. هر یک از این دو شعر، سرود شوم پیروزی سطحی گری زندگی بر شاعر است. بنمایه یی در این شعرها تکرار می شود: «و قایق عشق/ بر صخره ی زندگی روزمره در هم شکست» (شعری که در نامه ی بدرود اوست). شعر

آنچه شاعر در می یابد، انقیاد شعرهایی است که می سراید و آنچه هم روزگاران شاعر در می یابند، ضرورت رفتن راهی است که باید بروند. آیا امروز کسی مانده است که هنوز در نیافتاده باشد که کتاب های هر شاعر، فیلمنامه یی است که بازی او را در فیلم زندگی اش و هجری می کند؟ البته به جز شخصیت اصلی، نقش های دیگری هم هست. اما بازیگران این نقش ها یا در جریان کنش یا فوری پس از آن - بسته به نیازهای گره دامستان - استخدام می شوند، گرهی که پیش تر متولد شده است و فیلمی که تا جزئی ترین جزئیات پائش از پیش مشخص است.

به رغم بیگانگی مضمون خود کشتی با مضمون های فوتورست ها و گروه ها، این مضمون پیوسته در آثار مایاکوفسکی تجلی می یابد: از نخستین شعرهای او گرفته - دیوانه ها، پس از جنگ نابرابر شان با روزمرگی زندگی، خود را دار می زنند (رهبر ارکستر، مرد دوبسه) - تا فیلمنامه ی «حالتان چه طور است؟» - شاعر از خواندن خبر خود کشتی دخترتری جوان در روزنامه به وحشت می افتد. مایاکوفسکی از کامسومولی می گوید که با تپانچه خود کشتی کرده است و می افزاید: «چه قدر به من شبیه است/ وحشتناک است» و آنگاه همه ی شیوه های خود کشتی را بر می شمرد: «خوشحالی کنید/ خودش/ خودش را نتیجه می کند/... چرخ قطار بر گردنم بوسه می زند/... تا روم می روم و سر را به دندان آب می سپرم/... و قلبم از حسرت گلوله می سوزد/ و گلو، خواب تیغ را می بیند/... آب مرا به سوی خود می کشد/ و شیب مرا به بالای بام ها/... داروساز/ چیزی ام بده/ که جانم را/ بی درد/ در فضا رها کند...» خلاصه ی سرگذشت شاعرانه ی مایاکوفسکی به قلم خودش (یا اگر خوش تر دارید، مونتاژ دیزالوی زندگی او) چیست؟ جان شاعر، درد باور نکردنی نسل کونی را شخم می زند. آیا سبب کینه ی شعرش به دزهای زندگی روزمره جز این است؟ آیا جز به این سبب است اگر کلمه هایش از «حرف های الفبای سده های فردا» است؟ اما کلمه هایی است «به شرافتم سو گند/ رفیق عزیز دارایی/ مختصر پیشز درآمد شاعر». تصویر همیشگی مایاکوفسکی: «از شهر می گذرم/ و بر بالای نیزه ی خانه ها/ جام/ تکه هایش را/ یکی پس از دیگری/ بر جای می گذارم». و با هر

نظایر / دوره نو / ۹

«مرگش با زندگی اش نامساوی گار است، درست همانطور که با آثارش بیگانه است» (مقاله شورای دبیران پروادا)، «چنین مرگی به هیچ وجه با مایاکوفسکی بی که می شناسیم نمی خواند» (آ. خلاتوف)، «اصلاً به اش نمی آید. نکند از ما، از همه ی ما، هیچیک مایاکوفسکی را نمی شناسیم؟» (م. کولتسوف)، «البته در او هیچ چیز نبود که چنین پایانی را توجیه کند» (پیوتر پیلسکی)، «نمی فهمم. مگر چه کم داشت؟» (دمیان پیدنی).

یعنی ممکن است که همه ی این اربابان قلم، «کل آثار مایاکوفسکی» را اینچنین از یاد برده باشند؟ تا این اندازه نفهمیده باشند؟ نکنند یقین دارند که آثار مایاکوفسکی همه کذب است؟ زورکی و بداجبار چنین سروده است؟ علم ادبیات وجود رابطه ی استنتاجی بی واسطه و مستقیم میان شعر و زندگی شاعر را رد می کند. اما این به آن معنا نیست که میان زندگی هنرمند و هنر او هیچ پیوندی وجود ندارد. این گونه ضدیت با سرگذشت گرابی وجه مشترک واژگون مبتذل ترین سرگذشت گرابی است. آیا ستایش مایاکوفسکی از دپاشار راستین و شهادت استادش خلیپنیکوف از یادها رفته است؟ «سرگذشت خلیپنیکوف با ساخته های کلامی درخشان او برابری می کند. سرگذشت او الگوی شاعران و خوار چشم شعر فروشان است.» مگر مایاکوفسکی نبود که نوشت مجموعه ی تولید شعری شاعر باید حتماً رخت و لباس شاعر، حتماً خصوصی ترین گفتگوهایش در خانه با زنش را تعیین کند؟ مایاکوفسکی کارایی عملی عظیم اتصال میان سرگذشت شاعر و شعر او را به وضوح درمی یافت. مایاکوفسکی می گفت که با واپسین شعر یسین، مرگ او امری ادبی شده است. «ناگهان همه به وضوح متوجه شمار مرتدهایی شدند که این شعر توانمند بر کلمه ی شعر تأکید دارم. به طناب و تپانچه سوق خواهد داد. مایاکوفسکی هنگام نگارش سرگذشت خود می نویسد رویدادهای زندگی شاعر تنها هنگامی ارزشمند است که «از آن ها کلمه درآید». و کیست که جرئت کند بگوید که از خود کشی مایاکوفسکی کلمه ها در نیامده است؟ شاعر پیش از مرگ نوشت: لطفاً شایعه پراکنی نکنید. اما آن کسانی که اصرار دارند مرگ او امری «صد در صد خصوصی» بداند و از سرگذشت ادبی اش جدا کنند، جزوی از خاله زنک بازی ایجاد می کنند، آن هم خاله زنک بازی بدطینتانه و پر از سکوت های پر معنا.

این یک واقعیت تاریخی است که اطرافیان مایاکوفسکی کوچک ترین باوری به تک گویی های غنایی او نداشتند، «لبخند می زدند و گوش به حرف های دلچسپی پرواژه می سپردند. نقاب های همیشگی اش را چهره ی واقعی او می پنداشتند. و این نقاب ها فراوان بود: نخست نطاهر به بلاغت (چه خوب است/ پنهان در پیراهنی زرد/ جان از گزند نگاه ایمن داشتن)، دوم تقلید از روزنامه نگاران حرفه یی پر شور: «چه خوب است/ زیر دندان تیغی اعدام/ این فریاد: / شیر کاکائو فان هوتن بنوشید» و وقتی نیز شاعر شعار همیشگی اش را تحقق بخشید و با

شدند انگ صدا فریاد کشید «دو چاپ طلایی اش را بنوش! یا ای تو که در فکر سعادت خویشی، در قرعه کشی استقراض ملی شرکت کن!»، شنوندگان و خوارانند گانش در این فریادها فقط آوازه گری می دیدند و تبلیغات و از دیدن تیغی اعدام عاجز می ماندند. راستی هم ظاهراً باور به اثر مثبت قرعه کشی استقراض ملی و کیفیت عالی پستانک های موسلر ورمز دیدن واپسین حد یأس انسانی و شهادت و نیم مرگ شدن شاعر آسان تر است. شعر از این مایوس ترین ناله ی ممتدی است که در طول سده ها سر داده شده است. اما مسکراشک را باور نداشت و مردم برای ترفند هنری بعدی او دست می زدند و هورا می کشیدند و تازه ترین «مهملات زیبا» را می خواستند. وقتی هم به جای آمیوه ی قلبی، خون و شکسان و حقیقی جاری شد، همه با تعجب گفتند: قابل درک نیست! اصلاً با چیزهای دیگرش نمی خواند.

حتا خود مایاکوفسکی نیز گاه کاری می کرد که همه در اشتباه بمانند (نوعی دفاع از خود؟).

در ۱۹۲۷ با هم گفتگویی داشتیم: من مجموعه ی هیجان های ممکن محدود است. می شود فرسایش زودرس نسل مان را پیشگویی کرد. نشانه های این فرسودگی با سرعت افزایش می یابد. آمیغرف را بگیر! این چه بلایی است سرمان آمده، چه بلایی، یعنی ممکن است جوانی مان را از دست داده باشیم! شکلو فسکی خودش برای خودش دمای میت می خواند! او حرفت ابلهانه است! من همه چیز را هنوز در پیش رو دارم. اگر یک روز به این نتیجه برسم که بهترین کارهایم به گذشته تعلق دارد، آن روز روز آخرم خواهد بود. (شعری را که اندکی پیش سروده است به بادش می آورم:

متولد شدم
بزرگ شدم
با پستانک شیرم داند...
زندگی کردم
کار کردم
و پیر شدم...
زندگی ام تمام می شود
همانطور که

جزیره های آتشفشانی می میرند)
او نامربوط است! یک افت صوری است و بس! فقط یک تصویر است و بس! از این تصویرها تا دلت بخواد وجود دارد. مثلاً آخر شعر در خانه این طور بود:
دوست دارم کشورم حرفم را بفهمد
اما اگر تفهید چه پاک
از کنار کشورم خواهم گذشت
مانند باران اریب تابستان
اما اوسپ بریک به ام گفت: خطش بزن،

اصلاً لحنش مناسب نیست. من هم خطش زد.

فورمالیسم خشکی که ایمان ادبی فوتوریست های روس را می ساخت شعرشان را ناگزیر به پادنهشت فورمالیسم کشاند، به فریاد ناخالص «برون جسته از قلب و به صداقت به دور از هرگونه شرم و آزر». فورمالیسم، تک گویی غنایی را میان «قرار می داد و برای «من» شاعرانه اسم مستعار می خواست. و چه اضطراب دردناکی بود وقتی ناگهان معلوم می شد که اسم های مستعار چه قدر شفافاند و شبیه های هنر مرزها را از دودند تا همانند دختر جوان یکی از فیلمنامه های قدیمی مایاکوفسکی که به دست نقاشی دیوانه ریخته می شد، به زندگی مهاجرت کند.

در اواخر زندگی مایاکوفسکی، سرودخوانی و هزل او سوگواریش را از چشم همگان پنهان نگه می داشت، سوگوارایی که شاعر خود آن را با شعر غنایی به طور عام یکسان می دانست. باختر زمین حتماً تصویری از این پی اساسی شعر مایاکوفسکی ندارد و در او فقط «طبل زن انقلاب اکثر» را می بیند. می توان این پیروزی بیانیته های تبلیغاتی را به شیوه های گوناگون و در زمینه های گوناگون توضیح داد. از دیدگاه هنر، بیت های از این «تکرار» فشرده و کسمال یافته ی «گذشته» است. در ۱۹۲۳، مایاکوفسکی به آخر خط سوگوارها رسیده بود. شعرهای روزنامه نویسانی او به جز ذخیره ی شعر و تجربه یی برای ساختن مصالحی نو و پرداخت نوع های ناشناخته یی از شعر نبود. تردیدم را درباره ی این شعرهایش با او در میان گذاشتم. به ام گفت: «دیرتر آن ها را هم خواهی فهمیده». و وقتی نمایشنامه های ساس و شستشو درآمد، فهمیدم که به راستی هم شعرهای این سال های آخر نمایشگر کار عظیم آزمایشگاهی بر روی کلمه و مضمون بود و مایاکوفسکی حاصل کارش را که امکان گسترش بی پایان داشت، استادانه در نخستین تلاش هایش در «رصه ی نثر نمایشی» می آزمود.

از دیدگاه پیوند اجتماعی، شعرهای روزنامه نویسانی مایاکوفسکی گزار از جمله ی رودرو و شدید و رسیدن به جنگ موضعی فرسایشی حکایت دارد. زندگی سطحی روزمره در انبوهی از جزئیات دل شکننده پاره پاره می شود. سطحی گری روزمره دیگر حتماً ذلت با چهره یی راستین و مشخص نیست و بل نامردی حقیر و پست و مبتذل است. نمی توان با دوری های والا «کلی و عمومی» با طرح نهشت های کمونیستی و با شیوه های انتزاعی شاعرانه جلو روزمرگی را گرفت. «باید لشگریان دشمن را دید، تیر را جهت داد»، باید با «چیزهای کوچک اما عملی» به جنگ «لانه زنبور مسکین صفتی های روزمرگی رفت و نگران تخفیف کارزار نبود. از دیدگاه مایاکوفسکی، سفارش بی واسطه ی اجتماع به شاعر کشف شیوه هایی است برای توصیف چیزهایی کوچک که می توانند به گامی حساب شده به سوی آینده بدل شوند.

اگر تخفیف مایاکوفسکی به تک عرصه‌ی تبلیغات درست نیست، تفسیر یک‌جانبه‌ی مرگ او نه تنها غلط که سطحی‌نگری و ناروشنبینی است.

تحقیقات مقدماتی نشان می‌دهد که انگیزه‌های خودکشی صرفاً شخصی بوده است. مایاکوفسکی خود پاسخ این تفسیر را در زندگی‌نامه‌اش داده است: «بنا به انگیزه‌های شخصی در مورد زندگی به طور کلی».

بلا کون به متوفی درس می‌دهد: «نباید منافع کاری عظیم را باز بچیه‌ی هوا و هوس‌های خود کرده. مایاکوفسکی جواب او را نیز مدت‌ها پیش در از این داده است:

در این مضمون
شخصی
حقیر
که نه یک بار
بلکه ده‌ها بار سر داده شده است
من
سمور شاعر
چه چرخ‌ها که در این مضمون زده‌ام
و چه چرخ‌ها
که دوست دارم
باز هم بزنم
این مضمون
اینگ
دعای بودا شده است
این مضمون
اینگ
دشنه‌ی سیاهان را تیز می‌کند
برای جنگ با اربابان
اگر
بر سیاره‌ی مریخ
تنها یک موجود زنده باشد
با قلبی انسانی
این موجود نیز
اینگ
دندان می‌غروچد
تا همین حرف‌ها را بگوید

کولتسوف پاورقی نویسی نیز از قافله عقب نمی‌ماند. دوان دوان می‌گوید: «مایاکوفسکی دیگر حوصله‌ی آن همه مسایل عملی و گروهی و ادبی و سیاسی را نداشت. تنها چاره‌ی مایاکوفسکی شلیک نکرد. تنها چاره‌ی کس دیگری شلیک کرد، یک آدم تصادفی که برای یک لحظه بر روان ضعیف‌شده‌ی شاعر مبارز و انقلابی پیروز شد. این خودکشی را دست به دست هم دادن موقتی حادثه‌های گوناگون موجب شد. اما جواب او را نیز مایاکوفسکی مدت‌ها پیش داده است:

رویا شرامست
رویا دیدن
بلاغت
چاره
جز کشیدن نیست
کشیدن بار بندگی هر روزه

تا ناگاهان
دگرگون بنماید زندگی
ماگاهان
از خرد چیزکی
بیرون زند
گوهر گوهرها

«ما عمل بیهوده و ناموجه مایاکوفسکی را محکوم می‌کنیم. مرگ او مرگی ابلهانه و بزدلانه بود. نمی‌توانیم در برابر ترک زندگی از جانب او و مرگ غیر قابل فهمش اعتراض نکنیم. چنین است حکم‌های رسمی (از جمله حکم شورای مسکو و چند شورای دیگر). اما مایاکوفسکی این گونه سخنرانی‌ها در مرگ را نیز مدت‌ها پیش در ماس به ریشخند گرفته بود: «زویا پر یوزکینا خودش را کشت! - عجب! پس حالا تری سلولش رویش پتر می‌اندازند. ... استاد کمون جهانی آینده: «خودکشی یعنی چه؟ ... خودتان به طرف خودتان تیراندازی کرده‌اید؟ ... از سر حواس پرتی؟ - نه، به خاطر عشق. - چرا مزخرف می‌گویید ... عشق باعث می‌شود که آدم پل بسازد و بخواند بچه‌دار شود ... اما شما ... بله! بله! بله!»

واقعیت گاه با امانت‌داری دلهره‌آوری برخی از نیشخندهای مایاکوفسکی را تکرار می‌کند. پوبدونوسیکوف، آدم مضحک اصلی شستشو - که به آناتول واسیلیچ لوناچارسکی خیلی شبیه است - می‌گوید: «من وقت قایق سواری ندارم. ... این جور تفریح‌ها فقط به درد منشی‌ها می‌خورد: بران قایق‌ران! من قایق ندارم، کشتی دولت در دست‌های من است. ... لوناچارسکی نیز در میتینگ یادبود مایاکوفسکی حرف‌های همزاد مضحک‌ش را کلمه به کلمه تکرار می‌کند و می‌گوید که شکسته شدن قایق عشق در شعر بدود مایاکوفسکی «طنینی غمگس‌خانه» دارد: «اما ما این را می‌دانیم که مایاکوفسکی دریا‌های طوفانی ما را سوار بر قایق عشق نمی‌نوردید. مایاکوفسکی ناخدای کشتی بزرگ اجتماع بود. میل به ناهمبستگی با تراژدی «صرفاً شخصی» مایاکوفسکی گاه به مضحک‌ی لجام گسیخته می‌رسد. روزنامه‌ها قطع‌نامه‌ی نوپسندگان اورخوو - زویفسک را چاپ می‌کنند که در آن اربابان قلم «به افکار عمومی شوروی اطمینان می‌دهند که توصیه‌ی شاعر متوفی را از یاد نبرده هرگز در این مورد او را سرمشق خود قرار ندهند».

عجیب آن است که کسانی در این مورد از صفت‌های «خصوصی» و «تصادفی» و غیره بهره می‌گیرند که معمولاً مدعی حکومت قاطع جبرند و همیشه توضیح‌های جامعه‌شناختی می‌خواهند. مگر می‌شود وقتی در کم‌تر از چند سال گل سرسبد شعر روسیه جارو شده است سخن از مسئله خصوصی راند؟

وقتی در چکامه‌ی پراوازه‌ی مایاکوفسکی هر کشوری پیش می‌آید تا بهترین ارمغانش را به انسان مرده‌ها بدهد، ارمغان روسیه شعر است. «از کدام صداهاست که قدرت هر چه موزون‌تر در تاروپود آواز جای می‌گیرد! باختر زمین شیفته‌ی هنر روسی است.

اما کدام هنر؟ شمایل پردازی و سینما، باله‌ی کلاسیک و پژوهش‌های نوین نمایشی، رمان دیروز و موسیقی امروز. اما شعر که چه بسا بزرگترین هنر روسیه است هنوز به کالای صادراتی بدل نشده است. شعر روسی آنچنان خلوت جویانه و سحت به زبان روسی پیوند حورده است که تاب تحمل آزمون ترجمه را نمی‌آورد. شعر روسی دو دوره‌ی شکوفایی و بالندگی داشته است: در آغاز سده‌ی ۱۹ و در آغاز همین سده. پایان بخش دوره‌ی نخست نیز نابودی جسمی و زودرس شاعران بزرگ بود. برای درک درست عدد‌هایی که در زیر خواهد آمد، کافی است فکر کنیم که اگر شیرل، هوفمان، هاینه و به‌ویژه گوتنه در ۳۰ تا ۴۰ سالگی می‌مردند، از آثارشان چه می‌ماند؟ ریلیف در ۳۱ سالگی اعدام شد، باتیوشکوف در ۳۶ سالگی جنون گرفت، ونیتیف در ۲۲ سالگی مُرد، دلفیش در ۲۲ سالگی درگذشت، گریبایدوف در ۲۴ سالگی و پوشکین در ۲۷ سالگی و لرمانتوف در ۲۶ سالگی کشته شدند. مرگ‌شان را بسیاری به منزله‌ی شکلی از خودکشی تلقی کرده‌اند. مایاکوفسکی جنگ تن به تنش با سطحی‌گری روزمره را با دوتل‌های پوشکین و لرمانتوف قیاس می‌کرد. اما در واکنش اجتماع هر دو دوره در برابر این مرگ‌های زودرس نیز همانندی‌ها بسیار است. هر بار خلائی ناگهانی و عمیق حس می‌شد، آنچه هر بار بر جای می‌ماند احساس دلهره‌آور سنگینی جبر بر زندگی معنوی روسیه بود. و اما امروز نیز مثل دیروز آنچه بر سروصداتر و بیش‌تر مطرح می‌شود، مضمون‌هایی دیگر است.

باختر زمین از درک سبب این انبوه ابلهانه‌ی ناسزا به مردگان ناتوان است. اما واقعیت آن است که در دوره‌ی نخست نیز کسی بود کیسین نام که از این افسوس می‌خورد که چرا مارتینوف، قاتل لرمانتوف مرتد کشت؟ از زندانی کرده‌اند. نیکولاس اول در مرگ لرمانتوف شاعر گفت: «سزای سگ، مرگ سگی است». امروز نیز روزنامه‌ی روز [شکان] به مناسبت مرگ مایاکوفسکی انبوهی ناسزا نشر می‌دهد تا به این نتیجه برسد که «از سرتاسر زندگی مایاکوفسکی هیچگاه هیچ بوی خوشی برنخاست. آیا مرگ فجیع او می‌تواند توجیهی برای زندگی‌اش باشد؟» (آفروسیمواف)، به راستی این کیسین‌ها و این آفروسیمواف‌ها کیست‌اند؟ صفرهایی نیمه‌یاسواد که تنها یادگاری که از خود در تاریخ فرهنگ روسیه بر جای خواهند گذاشت ریلدشان بر قبر هنوز تازه‌ی شاعران است. اما آنچه دردناک است این نیست. آنچه دردناک است این است که حتا آدمی مانند خوداسویچ نیز، به رغم همه‌ی درگیری‌هایش در زندگی شعر روسیه، بر شاعر مرده تپاسب دروغ و افترا می‌پاشد. خوداسویچ از وزن و ریتم حرف‌هایش به‌خوبی آگاه است، آگاهانه افترا می‌زند و به یکی از بزرگ‌ترین شاعران روسیه می‌تارد. وقتی خوداسویچ با پوزخند از این می‌گوید که تنها سهم مایاکوفسکی پانزده سال طی طریق بود - به اندازه‌ی عمر یک یابو - حرفش تف‌سر بالاست، زخم‌زدن است که هر چند خود طناب به گردن دارد اما بر محکومان به

اعدام پوزخند می زند، تسمسحر ترازنامه ی فجیع نسلی است که نسل خوداصو بیچ است. مایاکوفسکی ترازنامه اش را با زندگی می بندد: «حسابم با زندگی تسویه شده است» و از سرتوشت مسکین و حقیر خوداصو بیچ می گوید که بهترین تصویرگر «فجیع ترین استهلاک ها/ استهلاک جان و روان» است. یک حرف هم برای لوینسون های مهاجر. آندری لوینسون نامیست روزگار پوشکین را از نو با رنگ و لعاب مسکوی زنده می کند و می کوشد تصویری قرار دادی و شمایل وار را جایگزین چهره ی زنده ی شاعر کند. اما پیش از مرگ مایاکوفسکی... مایاکوفسکی حتماً وضع پیش از مرگش را نیز خودش در حرف های پیش در یک شب شعر، درست چند روز پیش از شلیک گلوله، گفته است: «این قدر سگ به پرو پاچه ام ول می کنند و این قدر مرا متهم به گناهانی می کنند که نمی دانم مرتکب شده ام یا نه که گاه فکر می کنم بگذارم و یکی دو سال بروم و مدتی فحش و نامز را نشنوم» مایاکوفسکی حتماً دعوای سگ ها بر سر، لاشه اش را نیز خیلی پیش با دقت سروده است:

پروا نامز!
برگ های روزنامه
یکی پس از دیگری به پرواز در می آید
در گوش هیاهوی صداهاست!
بگریدش! افحشش دهد!
من
مصیبت زده ی گرفتار بیماری عشقم
من که مزاحمتان نیستم
پس چرا نامزایم می دهید؟
من فقط شرم
من فقط
جان
اما از پایین صداها بر می خیزد:
نه!

نو دشمن مایی
نو
دشمن هماری مایی!
پیش از این نیز یکی ایچپین بوده است
یک سرباز سواره نظام!
باروت بو می کشد
سرب تپانچه
پیراهن یقه دریده!
بزدل را به عرش میرا!

این هم نمونه یی دیگر از مضمون «فقدان پیوند» میان مرگ مایاکوفسکی و آنچه پیش از آن بوده است. روزنامه نویسان به موضوع هایی مثل جنایتکاران جنگی و مسئولان مرگ شاعران سخت دلبستگی دارند و کم نخواهند بود زندگی نامه نویسان آمانور علاقه مند به پژوهش های ویژه که بکوشند دلیل بی واسطه ی خود کشی را بیابند. اینان حتماً نام کسان دیگر را نیز بر فهرست «آنتس سگ پدر»، «سروان مارتینوف مهربان» و انبوه عجیب تر از غریب قاتلان شاعر ها خواهند افزود. کسانی نیز که در عرصه ی شالوده ی پدیده ها پژوهش می کنند حتماً اگر به روسیه کینه بورزند خواهند توانست با نقل

قول های دقیق و ذکر نمونه های تاریخی ثابت کنند که شاعری در روسیه حرفه یی خطرناک است. اگر کینه شان فقط به روسیه ی امروز باشد نیز به سادگی خواهند توانست با ذکر دلیل فرضیه هایی درخور بهروراند. اما در تصور من، محق تراز هر کس آن شاعر جوان سلواک است که بهام گفت: «مگر فقط در روسیه است که وضع این جور است؟ امروز در همه جای دنیا همین کار را می کنند». این حرف پاسخی است به ادعای متأسفانه حقیقت بدیهی شده ی فقدان خفقان آور هوا و مرگ شاعر در بی هوایی. سرزمین هایی هست که در آن ها دست زنان را می بوسند، سرزمین هایی نیز وجود دارد که در آن ها به این بسنده می کنند که به زنان بگویند «دست تان را می بوسم». کشورهای هست که در آن ها پاسخ به انگاره ی مارکسیسم! اجمال! لنینیسم است، کشورهای نیز وجود دارد که در آن ها جنون پهلوانی و آتش زدن مؤمنان و جلجستای شاعران به حزن معنای مجازی، معسای حقیقی هم دارد. در شعرهایی که ستانیسلاو نوبیمان، شاعر چک، و سلونیمسکی، شاعر لهستانی، در سوگ مرگ مایاکوفسکی سروده اند، مضمون تصادف نه در ارتباط با مرگ شاعر که در بقای شاعران مطرح می شود.

و در پایان نیز اینکه ویژگی روسیه در این نیست که شاعران بزرگش امروزه به مرگی فجیع مرده اند بلکه در این است که این شاعران وجود داشته اند. پس از بنیان گزاران سمبولیسم، دیگر شاعر بزرگی در میان ملت های باختر زمین ظهور نکرده است.

اما اگر چه وسوسه ی توسل به علیت برای سنگر گرفتن و در امان ماندن از تماس دردناک امر واقع و وسوسه ی قوی است، مسئله نه مسئله ی علت ها و بل مسئله ی معلول ها است:

لکوموتیو ساختن کافی نیست
لکوموتیو چرخ می چرخاند و می گریزد
و اگر آواز نباشد تا ایستگاه راه آهن به لرزه در آید
وجود جریان تنابویی به چه کاری می آید؟
چند خط بالا از دستور جلدی ازش هنر است.
روزگاری که ما در آن زندگی می کنیم دوران بازسازی نام گرفته است و ما یقیناً باز هم لکوموتیو خواهیم ساخت، لکوموتیو های فراوان و گوناگون. یقیناً باز هم انگاره های علمی خواهیم پرداخت. اما نسل مان اینک محکوم به کار سخت و پهلوانی سازندگی است بی آنکه حق داشته باشند که در هنگام کار آواز بخوانند، حتماً اگر آوازهایی نو از نو طنین پیدا کند، آواز نسلی دیگر خواهد بود و منحنی دیگری از زمان نمایشگرش خواهد شد. در هر حال عجالتاً که خوری نیست و ظاهراً به این زودی ها هم خبری نخواهد بود. چنین می نماید که تاریخ شعر روسیه مهیای آن می شود که در این سده نیز به دزدی روی آورد و دست سده ی ۱۹ را در دزدی از پشت ببندد: «سال های شوم ۴۰ نزدیک می شود»، سال های سوگ ناله های سنگین شاعران.

رابطه ی میان جریان تاریخ و کسانی که زندگی نسل ها را می نویسد، رابطه یی هوس بازانه و دمدمی است. هر دوران فهرست خودش را از دعوی اموال

خصوصی دارد. تاریخ به ناشنوائی بشهوفن و آستیکمات بودن سزان دل می بندد. سن فراخوانی نسل ها به خدمت و مدت خدمت تاریخی شان نیز در هر دوره متفاوت است. تاریخ گاه شور جوانی نسلی را بسیج می کند، گاه سختی و پختگی اش را و گاه جزد پیری اش را. آنان که دیروز بر اندیشه ها و قلب ها مسلط بوده اند و در عرصه ی نخست صحنه بازی می گردند، امروز به عرصه ی دوم صحنه رانده می شوند تا زندگی شان را در خلوت اندوخته ی معنوی شان یا در تنهایی خانه ی سالمندان تمام کنند. اما گاهی نیز اتفاق دیگری می افتد. نسل ما خیلی زودتر از موقع وارد صحنه شد: «فقط ما بیم که چهره ی روزگار مان ایم/ فقط برای ماست که شیپور زمان می نوازد». و اینک نسل دیگری نیست که جزئی ترین کمک را کند تا چه رسد به اینکه جانشین نسل مان شود. مایاکوفسکی این را به خوبی دریافته بود. هم صدا به ناگهان بریده است و هم توان هیجان انگیزی به ناگهان به آخر رسیده است. ذخیره ی بی سرپوش هیجان ها، شادی و غم، ریشخند و شور هدر رفته است و احتضار این نسل بی جانشین اینک نه به مثابه سرنوشتی خاص و بل به عنوان چهره ی روزگار مان رخ می نماید: خفقان تاریخ.

آنچنان پر جوشش و حریرص به سری آینده جهیدیم که نتوانستیم برای خودمان هیچ گذشته یی را محفوظ نگه داریم. پیوند زمان گسسته است. آنقدر برای آینده زیست ایم، آنقدر به آینده اندیشیده ایم و به آن باور کرده ایم که دیگر هیچ حس ارضاکننده یی از اکنون نداریم: احساس زمان حال را از دست داده ایم. آنچه ما شاهمدان و شرکت کنندگان آنیم به هم ریختن های عظیم اجتماعی، علمی و... است. سطحی گری روزمرگی را پشت سر گذاشته ایم. به تعبیر شگفت آور مایاکوفسکی جوان، «آن یکی پای مان هنوز در کوچه ی بغلی است و سگ دو می زند تا به این پای مان برسد». این را می دانیم که اندیشه ی پدران مان با روزگارشان ناسازگار بود و «را مان اجازه نشینان زندگی کم هوای قدیم بودند. در این باره کتاب ها خوانده ایم. اما پدران مان دست کم هنوز به جبر حاکم بر هستی شان و به رفاه گوهری آن ایمان داشتند. اما برای فرزندان پدران مان، برای این خیل بی نظم فرسوده تر و بیگانه تر از پدران مان، جز کینه ی برهنه هیچ چیز نمانده است و «هر تلاش برای ساختن زندگی خصوصی همانند تلاش برای گرم کردن بستی است».

آینده حتماً از آن مان نیز نیست. چند صباح دیگر و ما را نامهربانانه مردم هزاره ی پیشین خواهند نامید. آنچه ما داشتیم فقط آوازیابی گیرا بود که با ما از جوشیده از پویش زمان حال تاریخ ادبیات شده اند. اکنون سرودخوانان را کشته اند و سرودهای شان را در موزه ها به گذشته سنجاق کرده اند. نسل کنونی بیش از پیش احساس ووشکستگی، سرگشتگی و بی کسی می کند. نسل کنونی نسلی است که به اصریل ترین معنای کلمه فاقد کلمه است. تمام

ترجمه ی م. کاشیگر

خاکسترها و ققنوس

۱

نشست. فهورچی برایش دیزی آورد. لقمهٔ سوم را به دهان گذاشته و نگذاشته، نعش کشی از راه رسید. جلو غسالخانه ترمز کرد. راننده در عقب را باز کرد. بغل دستی نابوت را کشید. راننده پا به پا کرد و پا نگه به جستجوی اطراف پرداخت. صوری دید که دو نفری سعی می‌توانند نابوت را بردارند. بی‌اراده لقمه را نیمه‌تمام گذاشت و لحظه‌ای بعد بدون آن که متوجه باشد پایهٔ سوم نابوت روی شاه‌اش بود. داخل غسالخانه شدند. نابوت را کنار تخت مرده شور خانه گذاشتند. صوری بی‌اراده هرگشت دم در. سر به نشست و سیگاری دود کرد. میت که شسته شد، دوباره پایهٔ نابوت بر شامهٔ صوری بود و با آن می‌رفت. بیرون رفت. قهرها نابوت را بر زمین گذاشتند. در تمام این مدت کلامی بین آن‌ها رد و بدل شد. اشکهای صوری خود به خود بر گونه‌هایش می‌غلغلتید. گورکن، تا فارغ شد، صوری او را به کنار کشید. سیگاری که آتش زده بود به دستش داد و چپ و راست را خوب نگاه کرد بعد آهسته پرسید: «کی مرده؟» گورکن گفت: «صاف شب، کنار خیابان از سرما خشک شده. س و سالی هم نداشته.»

وقتی گورکن صحبتش تمام شد، بی‌توجه راهش را کشید و رفت. صوری همانجا نشست و با خود گفت: «زنده‌اش که بی‌صاحب بوده بگیرد مرده‌اش بی‌کس و عریب نباشه.»

و به فکر فرو شد: سهراب را که می‌دانست و سیوش هم خبرش را به او داده بودند. هنوز رو در روی نهمینه ناپستاده بود و از کوره در گرفته بود که «این دختره به کدام گوری رفته.»

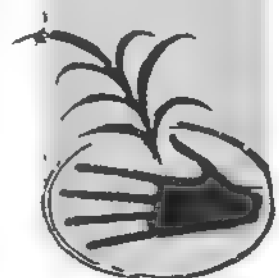
تمام اتاق‌ها را گشت، کسی نبود، چند روز بود که دلش شور می‌ورد و علش را نمی‌دانست. نهمینه هم چیزی پرور نداده بود. وارد اتاق پروانه شد. آینهٔ اتاق تاریکی را نشان می‌داد. کورمال کورمال کبریت را پیدا کرد گرد سوز را گیراند. با اکراه در پای آن نشست تا نهمینه پیدایش شود. حواب نبود، بین حواب و بیداری پروانه آمد. دستاچه به گوشهٔ اتاق پناه برد. شرم همیشگی گونه‌هایش را گل

صوری بی‌آن که چیزی به نهمینه بگوید، یا اصلاً نهمینه خبر داشته باشد از خانه بیرون زده بود و اتوبوس او را پکراست به اول «سنشو» برده بود. به کمک راننده و یک چشم دوخت: «پس اینجا بهشت رضا هست؟»

کمک راننده خسته، صوری را نگاه کرد. «اشتباه سوار شدی پدرجان! هر چه به مغزش فشار آورد، درست سوار شده بود. پاسبان راهنمایی، ایستگاه را نشان داده بود. راننده وقتی دید صوری گیج دور خودش می‌چرخد، گفت: «عیب نداره برمی‌گردیم سرجای اول.»

در «گلکاری آب» شیشهٔ بغل را پایین کشید. از داخل اتوبوس ایستگاه را نشان داد. صبح از همان جا سوار شده بود. خوب نگاه کرد: میله‌ها، تابلو ایستگاه، آدم‌ها. دوباره در صف طولانی اتوبوس ایستاد. نزدیک‌های ظهر اتوبوس آمد. جمعیت او را با خود به داخل برد. فقط توانست میلهٔ وسط را بچسبد و به آن تکیه کند. پسرچه‌ای با لبخند جایش را به او داد. نشست؛ نفس راحتی کشید. دیگر چیزی نهمید تا این که کمک راننده به شاه‌اش زد: «بلند شو پدرجان. رسیدیم آخر خط بهشت رضا.»

جبرهایی را که به خاطر داشت با نشانی‌هایی که از این و آن پرس و جو کرده بود، چند بار در دهش مرور کرد. سرش را پایین انداخت و در امتداد درختان لخت سپیدار به راه افتاد. دسته‌ای کلاغ بر لاجوردی آسمان خطی دلگیر کشیدند و غارغاری سیاه به جا گذاشتند. از نرده‌ها و محدودهٔ بهشت رضا گذشتند. بیابان بود یا تپه‌های زیاده، تپه‌های خالی قبر، خیارشورهای کهک زده، پیت‌های مجاله شدهٔ روغن نباتی و پنیر هلندی، لاستیک‌های نیم سوز. سرش همچنان پایین بود. تمام تپه‌های زیاده و کپه‌های خاک را یک به یک گشت. آخر سر مستأصل روی کپهٔ خاک تازه‌ای نشست و سیگاری روشن کرد. یک گله سگ سیاه رو به او زیانشان را بیرون آورده بودند یا او این طور حس می‌کرد. وقتی دید به جایی نمی‌رسد، از همان راهی که رفته بود، برگشت. به پشت دست نگاه کرد: سه و پست دقیقهٔ بعد از ظهر بود. روی نیمکت فهورخانه کنار غسالخانه



انداخته بود. سرش را پایین انداخت و به زمین چشم دوخته روی روپوش، کاپشن داشت. هنوز کفش‌های اسپرتش را در نیاورده بود. کسی در زد. از پروانه دل نمی‌کند. به ناچار پله‌ها را پایین رفت و در را باز کرد. کوچه سیاه می‌زد. کبریت زد. کسی نبود. پله‌ها را بالا آمد. نازه می‌خواست پروانه را سیر ببید. پروانه نبود. کناره‌گرد سوز ترک برداشته بود. سایه سیاه و دود گرفته پروانه در آتش می‌چرخید. درست وسط آتش بود پروانه‌ها زیاد شدند. تا سه تایش را شمرد. آتش دیوانه‌وار شلاقی می‌زد و پروانه زیر شلاقی می‌سوخت.

لرزید. چیزی به یادش آمد. بلند شد. صبح به همین خاطر راه افتاده‌برد. در سر راه به عکس‌ها خیره شد همه‌شان را دیده بود، یا این طوریبه نظرش آمد. زیر لب فانه‌ای خواند و رفت به طرف قطعه‌های یمدی. یک به یک قبرها را گشت. سنگ قبرهایی را که خوانده نمی‌شد، یا دست پاک کرد.

جوان ناکام...

مرحوم مغفور جنت مکان خلد آشیان...

بوم نیست پدر رفتی و خاموش شدی
ترک ما کردی و با خاک همافوش شدی
خانه را نوری اگر بود، ز رخسار تو بود
ای چراغ دل ما از چه تو خاموش شدی
عزیز پرپر شده...
مرحومه مغفوره...

وقتی دید به جایی نمی‌رسد، دوباره برگشت سر همان خاک اول. نشست. بین حواب و بیداری گورکن نکانش داد: «بیدار شو پدرجان. چرا نمی‌ری خانه؟»
بهت زده و چرتید: «همین طوری ماندم»
گورکن گفت: «مگر نمی‌بینی شب شده. خوبیت نداده که در قبرستون بمونی. انوبوس‌ها کم‌کم تعطیل می‌کنند.»
صبوری فقط شبح گورکن را می‌دید. چراغ‌های حاشیه بهشت رضا تک و نوکی روشن شده بود.
«به گمونم انوبوس آخری هم رفته باشه. بیا تا به وانده نعش کش سفارش کنم همین طور که می‌ره، ببردت به شهر.»

صبوری که تنها صدا را شنیده بود، هر چه چشم گرداند، جز تاریکی چیزی را ندید.

۲

نهمینه دست را سایبان چشم کرد و دور خود چرخید. پرندۀ هر نمی‌زد: «هدایا یا این نن علیل و قلب خراب چطور قبرستان به این عظمت را گشتم؟»
و انتهای قبرستان را نتوانست ببید. قبل از آن که دور خود بچرخد، کنار قبری ایستاد، خم شد و چشم‌هایش را

مالید. نشست. سنگ قبر را با دست پاک کرد.

در فصل بهار نوجوانی

آمد اجلت به ناگهانی

ناچیده گلی ز باغ دنیا

رفتی تو از این جهان فانی

راه افتاد. چیزی به نظرش آمد. مکث کرد. برگشت. کنار قبر دیگری ایستاد. به گل‌دان شمعدانی خشک شده بالا سر قبر ژل زد. ربیب سب را به زمین گذاشت و کمر راست کرد.

پروانه دو دل برگشت و در صورت مادر خندید. پارچ آب را قیلاً از طانچه برداشته بود. رفت طرف شمعدانی نهمینه گفت: «بیشتر به فکر باش مادر!»

پروانه که شمعدانی را آب می‌داد، گفت: «چطور به فکر نیستم ماما!»

نهمینه گفت: «نمی‌خواهی بگی کجا می‌ری مادر؟»
پروانه به گل‌های قرمز شمعدانی نگاه کرد و کمرنگ حدید: «جایی نمی‌رم ماما.»

نهمینه هنوز به گل‌دان شمعدانی خشک شده بالای قبر خیره بود. چیزی در ذهنش گذشت. پاکمر خم راه افتاد و قوطی حالی کمپوتی از آشدلانی پیدا کرد. جادر به کمر گره زد و قوطی را از گودال، آب کرد. در کنار شمعدانی خشک شده نشست. همچنان که آب را آب می‌داد، اشک‌هایش خاموش ریخت و سرش به بالا و پایین خم و راست شد.

از مرگ ناگهانی‌ات ای نو شکفته گل
بیگانه سوخت تا چه رسد به آشنای تو
غروب بود و آینه، غبار سرخی را نشان می‌داد. پروانه از این که گفته بود: «جایی نمی‌رم» انگار پشیمان شده باشد. لیش را گریه: «می‌رم عروسی، ماما.»

نهمینه نرمه‌های سبزی را در سینی ریخت و ساچار گفت: «پس زود برگردی مادر!»
هر دو با هم حدیدند

وقتی پروانه رفت، سبزی آتش پاک می‌کرد. کاپشن نش بود. روسری را از جالباسی برداشته بود. خود را در آینه ورازد کرد نهمینه نگاهش کرد. برگشت تا در صورت مادر بخندد. چشم‌های نهمینه به اشک غلتیده بود.
صبوری بی آن که چیزی به نهمینه گفته باشد، یا به روی خود بی‌آوردگیح دورش می‌چرخید تا این که عاقبت طاقت نیاورد و رو در روی نهمینه ایستاد: «اصلاً معلوم هست این دختری به کدام گوری رفته؟»

نهمینه به صبوری گفت: «گفت می‌رم عروسی.»
صبوری به جای خشمی که فرو داده بود سر تا پای نهمینه را با تمسخر برانداز کرد: «نمی‌خواسته بره عروسی. می‌خواست خودش جواب بده.»

نهمینه یادش آمد و این که پروانه به مادر گفته بود «لج بازیم یا شما جیه ماما». یعنی من دوست دارم که شماها عذاب بکشین. اتفاقاً جواب ندادم تا شماها رو سر بلند کم نظرش را پرسیدم. حرف‌های زیاد زد. راست و دروغ و یک مشت تعارف. بعد درست‌ترین حرفش نکاتم داد. استعراغم گرفت: نه از او، از حال و روز خودمان. آخرش از او تشکر کردم که آینه را گرفت جلوی صورتم. گفت: پروانه خانم از شما چه پنهان یک کلفت اگر بخوام بگیرم، در ماه بید کسی پول بدم. تازه شما ماشاءالله هزار ماشاءالله معلم هستین و سر برج حقوق دارین. دانشکده‌تان هم تمام می‌شه. این بود که نهمینه مانده بود جواب صبوری را چه بدهد

وقتی از پروانه خبری نشد چادر به سر کرد. یک لفه نان خشک به دهان گذاشت و نگذاشت، با گریه درون راه افتاد. همان طور که برای سهراب و سیاوش خود را از پا انداخته بود:

«نداریم»

«اسمش نیست.»

«نمی‌دانم.»

«اصلاً اجازه‌ای به این اسم ثبت نشده.»

نهمینه هر چه این پا و آن پا کرد، خبری نشد. وارد که شده بود، مثل اول اسمش را داده بود. به دفتر مراجعه کرد. مسئول دفتر ردیف اسم‌ها را از شکاف چشم‌های موریش گذراند. دست آخر، کسمل، در صورت نهمینه خمیازه کشید: «این طور اسمی نداریم.»

نهمینه گفت: «همین جا بوده.»

و گریه امانش نداد.

مرد گفت: «حالا که نیست. از اولم نبوده. احتلال

حواس پیدا کردی مادر.»

بهت زده سر پا خشکش زد. شقیقه‌هایش تیر کشیدند و چشم‌هایش به پرپر افتاد. در تاریک‌روشن ذهنش پروانه پشت شیشه دو جداره کشیده و مسخ شده ایستاده بود. نهمینه با بغض در گلو گفته بود: «مگر نگفتی می‌رم عروسی مادر؟»

صدای پروانه با لرزشی آشکار آمده بود: «من که به شما دروغ نگفته بودم ماما.»

نهمینه دیگر یادش نمانده بود که پروانه چه گفته بود فقط همین را به خاطر داشت که سرش را پایین انداخته بود و صدای هن هفی را که از گوشی و دهنی شنیده بود، مثل زنبور در کاسه سرش صدا می‌کرد. نفس نفس زد بعد یکبار از جا پرید و صورتنش را خراش داد: «پروانه، پروانه، مادر!»

و دهانش فعل شد.

مرد مثل این که با دیوار بوده باشد، صدا در گلو انداخت: «برو برن، چرا الم شنگه راه می‌اندازی مادر؟»

زنی زیر بغل نهمینه را گرفت. او را بیرون برد و در هوای آزاد روی زمینی سیمانی نشاند، با مشتش از دستشویی آب آورد و به صورتش پاشید. نهمینه تکان خورد. عیبای کشید و به لرزه افتاد. زن، سر نهمینه را به زانو نهاد: «گر نه نکی حواهرام»

نهمینه چیزی نمی گفت. بهت زده و لال به دورها نگاه می کرد. دو گلوله اشک از روی گونه هایش آرام پایین خیزید. «شاید بی خودی یا صیوری شب تا صبح و صبح تا شب می گردیم، شاید اصلاً ما بچه ای نداشته ایم»

یک لحظه به شک افتاده بود. سرش همچنان می چرخید و در این چرخش سهراب و سیاوش بود و نبود. سهراب وقتی خواست برود، گفت: «مواظب باش مادرا» و دلش شور زد. بعد که کار از کار گذشت غیر از ریختن اشک چه کاری از دستش ساخته بود. تا مدت ها از خواب و خوراک افتاد. سیاوش را هم صیوری او را پنهان می کرد. هر وقت پلک پر هم می نهاد، می دید که صیوری او بغل دست و است پیاده شد. رفت عقب، سر جسد را گرفت و روی کبه خاک گذاشت. برادرش گویا قبلاً زمین را چال کرده بود. جسد را دو نفری در کودال گذاشتند. حتی صدای پارس یک گله سگ را که حواس صیوری را به تاریکی برده بود، می شنید و سایه صیوری را که تندتند بیل در خاک فرو می کرد، در نور چراغ های و است، می دید.

بعد از آن روز که مسئول دفتر چشم های قی کرده اش را مورچه وار روی ردیف اسم ها، دواد و سر آخر آب سردی روی نهمینه ریخت، از پا تنه است:

عروب از سر خاک برگشته بود و در اینستگاه منتظر اتوبوس بود. خواست از بدن دستشویی برسد، «پس ای اتوبوس لعنتی چه وقت می رسی؟»

چشم هایش گرد شد. بهت زده گفت: «خاک عالم به سرم مادرا من با این زن علیل و قلب خراب رفتم سر خاکت و تو گرفتی این جا ششش دختر؟»

پروانه سرش را پایین انداخت و لبش را جوید: «هیچ وقت به رحمت شما راضی نبودم ماما».

«پس چرا این قدر گرفته ای دختر؟»

«سر کلاسی حاضر و غایب می کردم. به اسم سهراب رسیدم. جواب نداد. او را با چشم هایم دیده بودم لبخندش هنوز یادم هست. گفتیم:

سهراب صیوری

پشت سری گفت: غایب.

من گفتم: حاضر.

دسته جمعی گفتند: غایب حاتم.

پشت سری شباهت زیادی به سیاوش داشت. چشم از کف حوالود سیمانی کلاس برداشتم تا به شاگرد ها بگویم: می بینید! سیاوش را پدرم صیوری شبانه در «تپه سلام»

خاک کرد. خاکش سبز است و سبزش شفافین شاگرد ها که چهره نداشتند، همه با گردن های باریک،

به ترتیب دفتر نمره، پزمرده شده بودند

نهمینه، پروانه را همچنان گواشی در دست می دید. عصبی و پکریز حرف می زد، محو و کشیده و درهم. بعد جلوش پرده سیاهی افتاد.

«بحر و پیراه»

نهمینه چشم باز کرد. گاری دستی هنوز جلو ایستگاه بود. سر خاک که می رفت، کنار گاری ایستاد. به سیب های سرخ روی گاری ژل زد. مرد گفت «ببر خواهی، شب حیرانه»

و زنبیل نهمینه را پر از سیب کرد.

پای نهمینه روی نیمکت ایستگاه بی حس شده بود اما هنوز اتوبوس نیامده بود. همچنان به سیب های سرخ روی گاری مات بود. پادش نبود چه وقت از کنار گلدان خشک شده پرحاسته بود. چند قدم که رفته بود، پادش آمد که زنبیل سیب را جا گذاشته، برگشت و آن را برداشت. به حاشیه قبرستان رسیده بود، کبه که خاک بود برپا گفت: «به صورت قبری، به چیزی، به، حدایا»

چشمش به سنگی افتاد که به درازا در کبه خاک فرو شده بود.

«شب حیران، بیایر»

نهمینه به سنگ فرو شده در خاک حیره شد. «یگنار بیتم، مثل این که به سنگ ها، نوار قرمز به نشانه بسته شده»

یکی از سنگ ها با نشانه قرمز جان گرفت. پیش آمد. نهمینه بغل باز کرد: «پس کو برادرت سهراب؟» کاکل خونش را بویسد. سیاوش سنگ ها و کبه های خاک را با انگشت نشان داد. نهمینه که از شوق گریه سر داده بود، سببی از زنبیل برداشت تا به سیاوش بدهد. از آن طرف کبه ها، سنگ سیاهی رو به او زبان سرخش را در آورد. جعب بلندی کشید. چشم هایش محو و در هم میب های سرخ را در هوا می دیدند

سیبی را در سراسیمگی جلو ایستگاه، دیال کرد. سیب های سرخ همچنان در سراسیمگی می غلتیدند. سیب از لبه جوی در میان لجن ها افتاد و صدای بمی به خاک گذاشت یک لحظه گم شد. بعد اهسته، گلوله ای سیاه که اصلاً به سیب نمی مانست، کشف و بویتاک بالا آمد.

نهمینه در ایستگاه یکباره به خود آمد. سر بلند کرد. جوانک زرد تنویی که رخت یاسابی پوشیده بود، کنار گاری چپ شده سبب بی تفاوت استاده بود. نهیسته با خودش گفت: «لله الا الله پس این اتوبوس لعنی کی می آید؟ پام شل شد»

۳

کلمه های سیاه گوسفند را پشت پیشخوان قصایی چیده بودند. زبان های سرخشان که بین دو ردیف دندان سبید قفل شده بود، بیرون زده بود. نهمینه سبید چه وقت داخل قصایی شد؟ فقط چراغ زنبوری قصایی سوسویی زرد می زد که وارد کوچه شد. رو به روی قصایی به با کرد و به اول و آخر کوچه که در ظلمت فرو رفته بود بگر بسب چشم های مبس کوسفند به یک غصه وی رده بود و آن نقطه نهمینه بود که دشت شور به جسم ه فکر می کرد

«کندهش سیره»

حرف قصاب را نشنید. حتی وقتی که وارد شده بود، قصاب را که جته اش از لاشه ای که از جنگ آویخته بود، و آن را سینه می کرد، کوچکتر بود، ندید قصاب به ورد شدن نهمینه دست از شقه کردن کشید و به سر ن پاش نگاه کرد: «کندهش تمیزه»

بیشتر از آن که قصاب او را به خود آورد. لبی دندان های معبوعی اش حل نهمینه را به خم رده بود. نهمینه غامگیر شد. «کوشتم می خواستم»

گوشتم نمی خواست. قصاب کوتوله جواب داد: «گفتم کله اش تمیزه»

و کارش را از سر گرفت.

نهمینه چیری نگفت و پا را از چهار چوبه بیرون گذاشت. نمی دانست که چرا از غروب که در ایستگاه به انتظار نشسته بود، وقت و بی وقت سیاوش به نطرش می آمد، و حالا تاریکی و کوچه او را به یاد شبی انداخته بود که صیوری از حواس پرتی فراموش کرده بود عینکش را بردارد. بعدها در جواب اصرار نهمینه که، «هیج جایش پادت نیست مرده؟»

صیوری باز تکرار کرده بود: «از بیراهه می رفتم»

نهمینه این را خودش می دانست. وقتی بیشتر بهش می کرد، صیوری جواب می داد: «عفتم کار نمی کرد، چیزهایی می دیدم. صد بار گفتم که تار می دیدم زد»

نهمینه این ها را هم می دانست. حتی خبر داشت که برادر صیوری رانده بوده و صیوری در بغل دست و است مثل بچه هال و رچیده بود و از بیراهه رفته بودند در همین فکر ها بود که به خانه رسید. صیوری دم در بسته بود. نهمینه گفت: «چرا این جا؟»

صیوری که سر را از روی زانو بلند کرده بود، در تاریکی گفت: «دیدم از تو خبری نیست، بعد هم برق رفته بود، کبریت دم و گرد سوز را روشن کردم. صدای در آمد فکر کردم آمدی. پادم نبود که کلید داری. وقتی دم در آمدم، کسی نبود رفتم بالا و سمادر را روشن کردم. چشم هایم

ناره داشت گرم می شد که دوباره در زدند. تا در را باز کردم دیدم یک آدم کوتوله پیش روم سبز شد.

«کبریت زدم. حون چشم هایش را گرفته بود. به گمانم «فناحی قصاب» بود. گفتم: «سلام»

گفتم: «مرمیش؟»

گفت: «سرل آفری صوری؟»

گفتم: «اس طور شخصی نداریم.»

گفت: «اجاره می فرمید؟»

حرفش را ناتمام گذاشتم و در را پستم و پشت به در بسته دادم و گفتم: «شخصی به اسم صوری نمی شناسم. اشتباه آمدی. صوری مرده.»

و پشت به در بسته نهادم تا رفت. نفس تازه کردم و دوباره آمدم دم در. حالا بگو تا این وقت شب کجا بودی؟ از پله ها بالا می رفتند. نهیمه گفت: «سر خاک»

صوری در تاریکی جلو نهیمه ایستاد: «صد بار گفتم قبرستان برایت خوب نیست، حالت بدتر می شود.»

نهیمه مثل همیشه اول گوش کرد بعد لیچند کمرنگی زد: «کجا دارم برم؟»

و برای صوری حدیث آورد: «مؤمنین در دو هنگام باید به قبرستان بروند یکی وقتی که خوشحالند و دیگری وقتی که دلشان گرفته است.»

و با حسرت سر نکال داد: «خوشحالی که افسوس، صوری! خودت بهتر می دانی. دلم گرفته بود. پا خودم گفتم فانه ای برای اهل قور بخوانم، شاید دلم باز شود.»

به اتاق رسیده بودند. پای گردسوز نشستند. کتاره لامپ دود زده ترک برداشته بود. صوری در این فاصله از دلواپسی بیرون آمده بود و هیس بود که در جواب نهیمه چبری نگفت. نهیمه همچنان سرش درد می کرد. رو در روی صوری دو رانو نشست و چشم در چشم دوخت.

یکباره با دو دست بقمه صوری را چسبید و او را به شدت نکان داد و زد زیر گریه: «این قدر خون به جگر من نکن مرده! جطور از آن شب پادت نیست؟!»

صوری در سیاه روشن اتاق آب دهان را قورت داد و جواب همیشگی از دهانش بیرون آمد: «تاریک بود بعد هم ما از بیراهه رفته بودیم.»

و چبری نگفت. نهیمه که در انتظار، با خاموشی

صوری رو به رو شده بود، دست هاش شل شد و گفت: «عط هیس!»

صوری پادش آمد که برادرش گفته بود «پیاده شو. داداش. رسیدیم به تپه سلام ولی چیزی به نهیمه نگفت. در عوض گذاشت تا سیر گریه کند»

گریه نهیمه که فروکش کرد، درمانده، سر تکان داد. بدون آن که به چشم های صوری بنگرد، گفت: «بچه ها را تو خاک کردی صوری؟»

صوری که در امتداد گردسوز چشمش به اتاق پرواه بود، سرش را پایین انداخت و گفت: «هر چه پیشتر دگر می کنم می بینم ما بجای نداشتیم پروانه. ببخودی می کردیم.»

بلند شد. کلید بری را زد. هنوز برق نپایده بود. به نهیمه گفت: «پروانه با توبه وقتی نبودی سماور را روش کردم. بلند شو چای دم کن. دهام خشک شده به گمانم سماور می جوشد»

شادی صدر

سوزن، سوزن

سوزن را فرو می کرد توی باروم، بالای جای آبله ام. می گفتم: «آخ!» سرش را بالا نمی کرد. می گفتم: «عادت می کنی اولشه» و باز سوزن را فرو می کرد. دندانهایم را فشار می دادم روی هم و او بیشتر فرو می کرد. چشمهایم را سفت می بستم می گفتم: «آخ!» می کشیدش بیرون. سوزن را می گذاشت لای دندانهای جلولیش. خون می آمد بیرون. با دستش دو طرف های سوزن را می گرفت و فشار می داد که خون بیشتر برسد بیرون بعد، با پنبه پاکش می کرد. پنبه را می زد توی جوهر و می مالید روش. تا جوهر برود به خوردش. سیگار آتیش می زدم. یکی برای خودم، یکی برای او. تکیه می داد به دیوار. نگاه می کرد به نقشی که با خودکار آبی روی بازوم کشیده بود. سیگار که تمام می شد، می گفتم: «مشئ!» بعد، دوباره سوزن را فرو می کرد کنار جای سوزن قبلی. می گفتم: «آخ!» می گفتم: «عادت می کنی. اولشه. بعد، بیشتر فرو می کرد. همیشه، سوزن فرو می کرد توی دستم و جوهری می ریخت روش و می گذاشت جوهر سرود زیر پوستم. چشمم از زور خواب هم می آمد سرم یکجوری می افتاد روی شانهم. می خندید. می گفتم: «رختخوابارو بپنداز»

گفتم: «چراغ خاموش کن.» در را پشت سرش بست ولی چراغ را خاموش نکرد. رختخواب وسط اتاق بهن بود. آمد

مشیت کار من. روی رختخواب. گفتم: «چراغم خاموش می کردی.» از جیب کتش یک جعبه حلبی درآورد، گذاشت روی متکا. گفتم: «روشو خودم نقاشی کردم.» و درش را داد دستم. بوی سیگار و چای خشک می داد. عکس زنی بود که اضم کرده بود. موهای بلند بود و پیچ می خورد. توی جعبه، سوزن بود و پنبه و جوهر گفتم: «آستینتو بزن بالا.» خودکار را از جعبه درآورد. نوکش را با آب دهانش تر کرد. روی باروم، بالای جای آبله ام. چشمش را درشت تر کشید. بعد، سوزنش را درآورد و کرد توی آن نقطه ای که وسط چشمش کشیده بود. گفتم: «آخ!» گفتم: «عادت می کنی. اولشه» یک چشمش را که تمام کرد. گفتم: «بخواهیم دیگه ...» گفتم: «واما خشک بشه.» و دوتا سیگار آتیش زد. یکی برای خودش. یکی برای من. سیگار که تمام شد، گفتم: «رختخوابارو انداختی؟! و چراغ را خاموش کرد.

صبح به صبح، خون دستم را که خشک شده بود، می شستم بعضی وقتها، بازوم خون می آمد. خشک می شد. پیرهم می چسبید به تنم. نه می شد. باز درش می آوردم، خونش را می شستم شیه رود می آمد. یک راست می آمد بالا. توی اتاق. در را می بست و می گفتم: «بشین!» می نشستم. آستین پیرهم را می زدم بالا. یک کاسه آب هم می گذاشتم دم دستش که خون را پاک کند. جعبه اش را درمی آورد می نشست، بازوم را می گرفت توی دستش. همیشه، تا نریکهای صبح، سوزن فرو می کرد توی دستم. جوهر می ریخت روش و صبر می کرد خشک بشود. همان طور که نشسته بودم، می خوابیدم. بعد، یک هو قوب می کرد به دستم از خواب می پریدم. می خندید. می گفتم: «زودتر به خوردش

می ره.» بعد، دهش را پر از هوا می کرد و لباش را می گذاشت روی بازوم. همانجا که زنه را کشیده بود و هوا را حالی می کرد. و می خندیدیم و می گفتم: «چراغو خاموش کن!»

آمد تو. در را پشت سرش، محکم به هم زد. تازه از خواب بیدار شده بودم. عصر بود. گفتم: «مشتری شدی ها؟» و خندیدم. گفتم: «بشین!» و جعبه اش را درآورد. دیشب، رسیده بود به موهای زنه و آن را هم تمام کرده بود. شده بود عین عکس روی جعبه حلبی. گفتم: «مگه تموم نشد؟! خودکارش را درآورد و نوکش را زد به زانمش. بعد گفت: «بزن بالا آستینتو!» گفتم: «مگه تموم نشد؟! و آستین پیرهم را بالا زدم. زیر نقش زنه، کنار های آبله ام، نوشت: «حبیب» بعد، پر رنگش کرد. سوزنش را در آورد و شروع کرد. نزدیکهای صبح بود. فقط نقطه ب حبیب مانده بود چشمش سرخ سرخ شده بود. سیگار را نصفه خاموش کرد. من هم سیگارم را کنار سیگارش خاموش کردم. سوزن را همانجا که نقطه ب را گذاشته بود، فرو کرد. گفتم: «آخ!» گفتم: «عادت می کنی.» بیشتر فرو کرد و درش آورد. خون رد بیرون. دو طرف نقطه ب را گرفت و فشار داد پنبه را زد توی آب و خون را باهاش پاک کرد. پنبه را انداخت توی کاسه بعد، یک تکه پنبه دیگر را کرد توی جوهر. فشار داد روی نقطه ب و برداشت و انداخت کنار آن یکی پنبه. توی کاسه آب کاسه آبی و قرمز شده بود. خودکار و جوهر و سوزن و پنبه ها را گذاشت توی جعبه و درش را بسج کتش را تشر کرد و پا شد. گفتم: «می خوابی؟» برگشت نفس رو بازوم را نگاه کرد. اصو رفت طرف در. توی پادری گفتم: «حسابمون صاف؟» گفتم: «صاف!» در را باز کرد و رفت

آلیس واکر، بانوی آفرینشگر سپیدی

یک سرشان به کار خودشان گرم باشد و فقط برای خوانندگان هم‌رنگ خودشان بنویسند - عوض نخواهد شد.»

این که خانه فلانری اوکانر سبب برانگیختن چنین واکنشی در او می‌شود بیانگر این است که آلیس واکر با چه مایه جدیت و ستایش آثار این نویسنده را می‌خوانده است، آثاری که برای اولین بار او را به این نتیجه رساندند که ادبیاتی «جدایی طلب» و «تبعیض‌گرا» ادبیاتی ناقص است. همان گونه که آلیس واکر می‌توانست آثار اوکانر را با لذتی آموزنده بخواند، آثار خود او تنها با سیاهپوستان سخن نمی‌گویند. وقتی در سالهای دهه شصت دانشجو بود، ابتدا در کالج «اسپل من» و سپس در «سارالارنس» آثار اوکانر را می‌خواند، و همان گونه که خودش بعدها اشاره می‌کند: «بدون کوچکترین آگاهی از تفاوت میان خاستگاه نژادی و یا اقتصادی او و خودم.» واکر اولین رمان خود را وقتی که در «سارالارنس» بود نوشت. (این رمان در سال ۱۹۷۰ با نام سومین زندگی گرنج کوپلند به چاپ رسید). اما، همان گونه که بعدها از مصاحبه‌ای نقل می‌کند، مهمترین تجربه او را در دانشگاه به ظاهر به زمانی برمی‌گردد که، باردار و در آستانه خودکشی، سقط حنّین می‌کند و در پی آن شعرهایی می‌نویسد که بعدها اولین مجموعه شعرش با نام «یکبار» را تشکیل می‌دهند. شعرها را نه استادش، «موریل روکی سر» نشان می‌دهد و او ضمن ستایش، آنها را برای ناشری می‌فرستد. این شعرها، که در سال

آلیس واکر در سال ۱۹۴۴ از پدر و مادری برزگر در «اتینتون» جورجیا به دنیا آمد. او در مقاله خود به نام «در فراسوی طاووس» به شرح بازدیدش از خانه ییلاتی فلانری اوکانر - که در آن زمان در قید حیات نبود - واقع در حومه «میلج ویل» می‌پردازد. در همان حال که می‌خواهد در خانه خالی از سکنه اما خوب نگاهداشته شده و بزند که طاووسها دور و برش در آفتاب می‌چمند، به کلیه محقری که خودش در آن به دنیا آمده می‌اندیشد که کنار همان جاده و به فاصله چند دقیقه از «قصر بلورین» خانم فلانری اوکانر قرار دارد:

احساسی که در لحظه در زدن به من دست می‌دهد احساس خشم است نسبت به این که، گر چه هیچکس در آن خانه زندگی نمی‌کند، به یک نفر پول می‌دهند تا از آن مواظبت کند، و نیز این که خانه او در واقع هنوز آماده است، در حالی که مال من - که به هر حال تاکنون خانه‌ای نداشته‌ام دارد خرد خرد و پراکنده و به تل خاکی بدل می‌شود و در آن لحظه نسبت به او [فلانری اوکانر] به شدت احساس نفرت می‌کنم.

سپس چنین ادامه می‌دهد که: «همه اینها به مسکن بازمی‌گردد. و تفاوت میان ثروتمند و فقیر و، از این دیدگاه اقتصادی، سیاه و سفید، واقعیت و ستمی است که با آنچه او [فلانری اوکانر] آن را با اصطلاح بد روز جاری «جدایی طلبی ادبی» می‌نامند - یعنی این که نویسندگان سیاه و سفید جدا از هم هر

۱۹۶۸ به چاپ می‌رسند بیشتر بخاطر تصویر حساسی که از آفریقا، که واکرازا آنجا دیدن کرده بود، و همچنین از زادگاهش جورجیا، که در آن زمان درگیر در مبارزات حقوق مدنی سیاهان بود، می‌پردازند مورد توجه قرار می‌گیرند تا بخاطر مهارت در فرم و تکنیک (بویژه شعر «یکبار» که نام خود را به کتاب بخشیده است). همزمان با فارغ‌التحصیل شدن از «سارالارنس» بورس برای تدریس نویسندگی دریافت می‌کند و تصمیم می‌گیرد از آن در سنگال، واقع در آفریقای غربی، استفاده کند. اما پس از این که مدتی بعنوان مددکار در اداره رفاه شهر نیویورک به خدمت می‌پردازد، در تابستان ۱۹۶۰ به جای رفتن به آفریقا داوطلب کار در حوزه رای‌گیری در مبارزات انتخاباتی «می‌سی‌سی‌پی» می‌شود. بعدها می‌گوید: «این تصمیم را بخاطر این گرفتم که دریافتم تا وقتی که بتوانم آزادانه در «می‌سی‌سی‌پی» زندگی کنم، نخواهم توانست در آفریقا - و یا هیچ جای دیگر - سعادت و آسایش داشته باشم».

هنگام تدریس در دانشگاه ابالتی «جکسن»، «توگولو» و کالج «ولسلو»، استعداد نویسندگی‌اش آغاز به شکوفایی می‌کند و ۱۹۷۱ تا ۷۳ به عضویت بنیاد «رادکلیف» در می‌آید. در آخرین سال عضویت در این بنیاد، اولین مجموعه قصه خود را با نام «عاشق و در رنج» منتشر می‌کند. قصه‌های این مجموعه با زیر عنوان: «قصه‌های زنان سیاهپوست»، بویژه «جروم دلبند او»، «گورو بابای مردن»، و «استفاده روزمره» با دقتی باریک‌بینانه و چاشنی بی‌از طنز به ثبت و بازگویی زندگی آدمها می‌پردازند، با زبان و اسلوبی این چنین درخشان:

دیشب وقتی «رول» داشت در آن قسمت از رختخواب که سهم خودش است خرخر می‌کرد، آثار دستهایش را از روی تنم شستم. بعد یکی از اره زنجیری‌هایش را به برق زدم تا سراز تنش جدا کنم. موفق نشدم چون سر و صدای اره زیاد بود. «رول» درست سر بزنگاه از خواب بیدار شد

(از قصه: «خودمانیم، آیا جنایت سودآور نیست؟»!!!)

آلیس واکرا با وکیلی به نام «مل یوتال»، از فعالان حقوق مدنی سیاهان، ازدواج می‌کند و از او صاحب دختری می‌شود. (پس از به دنیا آمدن کودک از هم جدا می‌شوند). در سال ۱۹۷۳ مجموعه دوم شعرهایش با نام «اطلس‌های انقلابی» منتشر و نامزد دریافت جایزه ملی کتاب می‌شود. «نیمروز»، رمانی که بیشتر قهرمان زن آن درگیر در جنبش حقوق مدنی است، در سال ۱۹۷۶ به بازار می‌آید. این رمان که از شعرها و قصه‌هایش به سنت وفادار مانده است، بیشتر بخاطر ثبت تاریخ اجتماعی مورد توجه قرار می‌گیرد. آثاری که در سالهای اخیر از او منتشر شده‌اند عبارتند از: مجموعه قصه دیگری با نام: «یک زن خوب را نمی‌شود تحت ستم نگاهداشت» (۱۹۷۹)، و رمان ستایش برانگیز رنگ ارغوانی (۱۹۸۲)، برنده جایزه کتاب آمریکا، پولیتزر، که بخاطر استفاده خلاقانه از سنت برای ایجاد یک گویش محاوره‌ای غنی مورد توجه بسیار قرار گرفته است.

در مجموعه آثار منشورش با نام در جستجوی باغهای مادرانمان، که به طرفداری از جنبش آزادی زنان نوشته شده، و در قیاسی طنزآلود با دیدار از خانه فلانری اوکانو، آلیس در مقاله «در جستجوی زورا» ماجرای کشف مزار زورانیل هرستون در گورستانی پرت و مخروبه در فلوریدا را شرح می‌دهد (در سال ۱۹۷۹ مجموعه‌ای از آثار هرستون با نام وقتی می‌خندم عاشق خودم را ویرایش کرده بود). آلیس واکرا صرار نیاکان سیاهپوست هرستون غنا بخشیدن به فرهنگ عامیانه

آفریقا- آمریکایی و همچنین خشم او را در طرد «مکتب حق حقوقی سیاهپوستی» به جانبداری از خلاقیتی پویا تر و زنده تر مورد ستایش قرار می‌دهد. واکرا مقاله‌اش را این گونه به پایان می‌برد:

و قتهایی هست - و پیدا کردن قبر زوراهرستون یکی از آن وقتها بود - که واکنش‌های معمولی مثل غصه، ترس و جز اینها، بی‌معنی می‌شوند چون که هیچ‌گونه رابطه واقعی با ژرفای عواطفی ندارند که به آدم دست می‌دهد.

آلیس واکرا که خود نمی‌تواند گریه کند، و بیایاد آوردن این نکته که هرستون هم «اهل آفریقا» گرفتن نبوده، بیهودگی ماتم گرفتن را احساس می‌کند و می‌نویسد: «و در این لحظه خنده فوران می‌کند تا سلامت عقل را به آدم باز گرداند». در آثار خود آلیس واکرا نیز با چنین آمیزه‌ای از احساسات و دیدگاههاست که برخورد می‌کنیم، عواطف و دیدگاههایی که در سطوح مختلف شعور و آگاهی به بیان درآمده‌اند.

1-Alice Walker

2- Beyond the Peacock

3-Flannery O'connor

نویسنده اهل جنوب آمریکا (۱۹۶۲-۱۹۲۵)، که تاکنون قصه «آدم خوب کم پیدایش» او را احمد گشیری

به فارسی ترجمه کرده است

4- The third Life of Grange Copeland

5-Once

6-In love & Trouble

7-Her sweet Jerome

8-To Hell with Dying

9-Everyday use

10-Really Doesnt Crime Pay?

11-Revolutionary Petunias

12-Meridian

13-You cant keep a Good Woman Down

14-The color purple

15-In search of our Mothers Gardens

16-Zora Neale Herston

نویسنده سیاهپوست آمریکایی، متولد فلوریدا از مبارزان ضد تبعیض نژادی، یکی از چهره‌های برجسته

بهشت مقاومت هارلم و از مفتخاران آلیس واکرا. در احوال او آمده است که زندگی رایبشر در فقر و در

«دری سر کرده» و زمانی در دانشگاه‌های واشنگتن داشمو بود از آثار او است: «چشم‌های خدا را نباشا

می‌کرد» (۱۹۳۹)، They're watching God

و موسی، مرد کوهستان (۱۹۳۹)، Moses Man of the Mountain

17-I love Myself When I am Laughing

رنگ ارغوانی

اینک، این پاره‌ی از زمان رنگ ارغوانی که خانم آلیس واکر نویسنده سیاهپوست آمریکایی به خاطر آن

جایزه پولیتزر را ربوده. یکی از ویژگی‌هایی که این رمان به خاطر آن ستایش شده، توفیق در خلق لهجه

مخصوص سیاهپوستان است که به (Black English) شهرت دارد

امید است مترجم در بازتابیدن ویژگی تا حدی موفق شده باشد

دست به سینه و گوش به فرمونشونم. بهم اجازه نمی‌دن بچه‌هامو ببینم. اجازه نمی‌دن شوهرمو ببینم تازه بعد از پنج سال بهم اجازه دادن سالی یه بار شماهارو ببینم. من برده‌شونم دیگه. این اگه اسمش برده داری نیس پس چیه؟

پسره می‌گه، اسارت.

سوفیا فقط انگار که خوشحاله یه همچین بچه‌ای داره، نگاهی بهش می‌ندازه و پی حرف خودشو می‌گیره.

می‌گم، آره خانوم، اگه مثل همون ماشین باشه که باهاش رانندگی یاد گرفتم، میتونم یادتون بدم.

حلاصه مطلبتون نکنم فردای اون روز من و خانم «میلی» با ماشین‌هی بالا و پایین جاده رو گز می‌کنیم. اولش من می‌روم اون تماشا می‌کنم، بعد خودش سعی می‌کنه یاد بگیره و من مواظبشم. بالا و پایین جاده. تا صبحونه رو آماده می‌کنم می‌ذارم رومیز، ظرف و ظروفارومی شورم، کف اتاقارو جارو می‌کنم و حتا قل از اینکه برم نامه‌هارو از توی صندوق سر خیابون ور دارم، می‌ریم تا «میلی» خانوم تمرین رانندگی کنه.

خب، بعد از مدتی، کم کم یاد می‌گیره. بعدشم حسابی اوسا می‌شه. بعدش یه روز که داریم از ماشین سواری برمی‌گردیم می‌گه می‌خوام بذارم تو ماشین و ببرم حونه‌تون. همینجوری بدون مقدمه می‌پرسه حونه‌مون؟ می‌گی آره. حونه‌تون. مدتی نرفتی بچه‌هاتو ببینی. درست می‌گم؟ می‌گم آره خانوم پس سالی می‌شه. می‌گه باعث تأسفدهمین الان برو اسباباتو وردار کریسمس که هس. برو چیزاتو وردار. می‌تونی تا عصر اونجا بمونی. می‌گم واسه یه روز که دیگه بارون‌دیل نمی‌حوام، همین چیزایی که تمه کافیه. می‌گه بسیار خوب. عالیه. هربالا.

حب، مم اونقدر موقع رانندگی بهش یاد دادن عادت کرده بودم پهلوش بشینم که بی هوا رفتم و نشستم

سوفیا وقتی راجع به این یاروا که واسه شون کار می‌کنه حرف می‌زنه حتا دیوارو از خنده روده‌بر می‌کنه. می‌گه عجب رویی دارن، می‌گین برده‌داری رو ما از بین بردیم. انگار که ما خودمون شعورمون قد نمی‌داد، از پیشش ور بیایم. اون دسته بیل شکوندنا و قاطر توی گندما ول کردن. ولی من متعجبم که چیزی رو که اینا می‌سازن چطور حتا یه روز دوم نمی‌آره. عقب افتاده و دست و پا چلفتی و فلک زده.

شهردار واسه خانم «میلی» یه ماشین خرید، چون می‌گفتش اگه سیاهپوستا بتونن ماشین داشته باشن، خیلی وقته که منم می‌باس ماشین داشته باشم. این بود که واسه‌ش یه ماشین خرید، ولی زیر بار رانندگی بهش یاد دادن نرفت. هر روز وقتی از شهر به خونه می‌ومد یه نیگا به خانم «میلی» می‌انداخت و یه نیگام از پنجره به ماشین و می‌گفت، کیف می‌کنی خانم میلی. زنه هم هاف هاف کنون مثل فخر از رو کاناپه می‌پرید، در رو محکم بهم می‌زد و می‌رفت تودستشویی. زنه حتا یه دوست هم نداره.

جونم واسه‌تون بگه، یه روز به من گفت، این ماشینه دو ماهه که همین طور گوشه حیات افتاده، سوفیا، تو رانندگی بلدی؟ فکر کنم یادش بود که باراول منو تو ماشین «بستر راد نکس» دیده.

گفتم آره خانوم، حالا دارم مٹ برده ها اون ستون گنده‌ی پایین پله‌هاشونو تمیز می‌کنم. جریان این ستونه واقعا خنده داره. هیچوقت حتا حای انگشت هم نباید روش بمونه.

می‌گه فکر می‌کنی بتونی بهم رانندگی یاد بدی؟

یکی از بچه‌های سوفیا می‌پره وسط حرفش، اون پسرش از همه بزرگتره، قد بلند و خوشگه و همیشه جدیه. خیلی جوشیه. می‌گه، ماما! نگو مثل برده‌ها. سوفیا می‌گه، واسه چی نگم؟ متوانداختن تو یه اتیاری فسقلی زیر شیروونی، نفهمی نفهمی از ایوون اودسالیبا بزرگتر و زمستونام به همون گرمی. تموم شب و روز





منصور کوشان

آرست، ابتکار / چاپ اول

۱۳۷۱

۲۳۴ صفحه / ۲۰۰۰ ریال

رمان *آداب زمینی* قالی دیگر برای بیان دلمشغولی اصلی نویسنده در چگونگی آفرینش داستان یا رمان است. کوشان در داستان بلند خواب صبحی بیشتر به لحظات آفرینش می‌پردازد، به کشها و واکنشهای نویسنده به هنگام خلق اثر و به وام‌گیری‌هایش از خرد، اطرافیان، دوستان و آشنایان... اما در *آداب زمینی* در عین این که رویداد کلی خلق اثر هری را ناشی از تأثیرات نویسنده می‌بیند، به بازتاب کار نیز نظر دارد. به علاوه *آداب زمینی* سکنه‌های یک تیز است؛ آثار هری آفرینی ارلی دارد یک بار خلق شده‌اند و کار هرمد بازآفرینی است. منتها در این میان واسطه‌ای وجود دارد که موجب انتقال می‌شود.

همگامی خواننده با نویسنده مستلزم خواننده‌ها و دانش‌ها و است. کنایه‌ها *allusion* بسیار و لازم مهم کار آشنا بودن با آنهاست از سویی اندیشه‌هایی که در رمان انعکاسی یافته، ساورهای پست مدرنیستی است این مشخصه‌ها ایجاب می‌کند خواننده امروزی باشد و بداند بر او و عصرش چه می‌گذرد

تو حیاطه.

«جک» گفتش، شاید منتظر مونده برت گردونه، «اودسا» گفت، شایدم حالش بهم خورده. تو که همیشه می‌گفتی اینا جقدر زبرتی‌ین. رفتم پهلو ماشین و فهمیدم ماحراز چه قراره. جریان این بود که خانوم فقط بلده یا دنده جلو رانندگی که و خونه «اودسا» اینام اونقدر دار و درخت توش هس که نمی‌شه.

گفت، سوفیا، این دنده عقیش کحاس؟

سرمو از پنجره کردم تو که بهش یاد بدم دنده رو چه حوری جا بزند، ولی اون یه هو دست پاچه شد. حالا همدی بچه‌ها و «اودسا» و «جک» جلو ایوون و ایساده و دارن تماشا می‌کنن.

ما شینو دور زد و رفتم اونطرف، سرمو از پنجره کردم تو و سعی کردم واسه‌ش توضیح بدم، حالا مرتب داره دنده‌هارو جا به جا می‌کند. دماغش سرخ شده و حبابی جوش آورده و عصی شده. رفتم نشستم عقب و روی صندلی جلو خم شدم و باز سعی کردم نشونش بدم دنده رو چه جوری جا بزند، نشد که نشد. بالاخره صدای ماشین بهرید و خاموش شد.

گفتم، غصه نخور، «حک» شوهر «اودسا» می‌رسوندت خونه. اوناهاش، واتش اونحاس.

گفت، درست نیس یا یه غریبه سیابوست سوار وانت بشم. گفتم، از «اودسا» خواهش می‌کنم بشینه بغل دستت، پیش خودم فکر کردم این جور فرصت پیدامی‌کنم یه کم بابچه‌ها باشم. اما گفتش، نه، «اودسا» رو هم نمی‌شناسم.

عاقبت سروکار به اونها کشید که من و «حک» با وانت رسوندیمش خونه. بعدش «جک» مو برد شهر میکانیک بیاریم و ساعت پنج هم که شد من ماشین خانوم «میلی» رو روند و برگشتن خونه‌شون.

فقط یوزده دقیقه پیش بچه هام بودم. با همه اینا تا چند ماه بعد مرتب می‌گفت تو نمک نشناسی. واقعا که این سیاه‌پوستا معرکه‌ن!

صندلی جلو.

بیرون، طرف رانده و ایساد و من و من کون سینه‌شو صاف کرد. عاقبت با لبخند گفت، سوفیا این جاجنوبه

منم گفتم: آره خانوم می‌دونم باز سینه‌شو صاف کرد و پاخنده گفت: نیگا کن ببین کجا نشستی. گفتم، همون جایی که همیشه می‌نشستم.

گفت، مسئله همین، بجز موقعیکه یکی داشته باشه به اون یکی وانتدگی یادبده، یا داشته باشه ماشینو تمیز کنه، تا حالا هیچوقت دیدی یه سفیدپوست و یه سیابوست تو ماشین کنار هم بشینن.

از ماشین پیاده شدم، در عقبو باز کردم و سوار شدم. اونم نشست جلو و زدیم به راه. حالا داریم می‌ریم و زلفای خانم «میلی» توی باد از پنجره ریخته بیرون. وقتی از جاده‌ی مارشال به طرف خونه «اودسا» می‌رفتیم، گفتش منظره دور و راین جاده واقعا قشنگه.

گفتم، آره خانوم.

بعدش پیچیدیم تو حیاط خونه «اودسا» اینا و بچه‌ها مثل مور و ملخ دور ماشین جمع شدن. کسی بهشون نگفته بود من دارم می‌آم، واسه همین نمی‌دونستن من کی‌ام. بجزاون دوتا بزرگترا، ریختن روم و هسی بغل کردن. بعدش همه کوچیک‌ترام شروع کردن به متوبل کردن و ماچ کردن. فکر نکنم اصلاً متوجه شدن که عقب ماشین نشستم بودم. «اودسا» و «جک» بعد از پیاده شدن من از خونه بیرون اومدن، واسه همین ندیدن که من سوار ماشین بودم.

حالا همه مون داریم روبوسی می‌کنیم و خانم «میلی» هم فقط تماشا مون می‌کنه. عاقبت سرشو از پنجره کرد بیرون و گفت، سوفیا، فقط بقیه روز رو وقت داری. ساعت پنج می‌آم دنبالت. بچه‌ها داشتن منو می‌کشیدن و می‌بردن تو خونه، این بود که رومو برگردوندم و گفتم، باشد خانوم و بعدش بنظرم رسید که صدای دور شدن ماشینو شنیدم. ولی رب ساعتی که گذشت «ماریون» اومد گفت اون خانم سفیدپوسته هنوز بیرون

مدفن

متن منتشر نشده‌ای از خورخه لوئیس بورخس

شعر



بورخس، در جستار خود دربارهٔ ادبیات‌های قرون وسطایی آلمانی - تاریخ پیدایش سه ادبیات بزرگ را که ریشهٔ مشترکی دارند - ادبیات انگلوساکسون، ادبیات آلمان و ادبیات اسکاندیناوی - به هم پیوند می‌زند و اشاره می‌کند که مدفن آخرین متنی است که زبان انگلوساکسون، که در زمرهٔ لهجه‌های روستایی به دور انداخته شده، پس از تسخیر انگلستان به دست نورمانها، به وجود آورده است. بورخس به «زبان سخت ساکسونهای خشن» عشقی بیمارگونه داشت. «من بارها گوشهای شما را با آن آزرده‌ام» اشعار بسیار را در مجموعه‌های طلای بیرها و مؤلف و متن‌های دیگر - و همچنین سخنرانیها و تحقیقات بسیار را به آن اختصاص داده است، و البته در طول زندگی در مصاحبه‌های عدیده به آن اشاره کرده است. از جمله در گفتگوهای او با ماریا استرواسکز که در مجموعه‌ای به نام بورخس، تصاویر، گفتگوها و یادبودها چاپ شده است می‌توان چنین خواند: شعر کوتاهی وجود دارد، احتمالاً آخرین شعری که در زبان انگلوساکسون، پیش از آنکه این زبان از واژه‌های لاتینی پر شود یا به زبان انگلیسی جدید تبدیل شود، تصنیف شده است یا به هر جهت آخرین شعری که از این دوران کهن بازمانده است و عنوان مدفن را دارد - این شعر تنها از یک تصویر ساخته شده است و هیچ نکتهٔ فوق العاده‌ای در آن نیست: مقایسهٔ گور با نوعی منزل و مأوا... مهم نیست در چه دوره‌ای سروده شده، این شعر همیشه شعری فوق العاده خواهد بود... یکی از اشعاری است که از واژگانی بسیار ساده ساخته شده است: به زبان انگلوساکسون در حال تبدیل به زبان انگلیسی. در متنی که در دسامبر ۱۹۷۸ نوشته شده و در زیر می‌آید، بورخس با اشارهٔ محدود به «زبان آهنین» ساکسونها این شعر را شرح می‌کند. م. م



حدود سال ۱۹۵۷، با نوعی حزن موجه، به ناگزیر پذیرفتم که به تدریج نابینا می‌شوم. این مکاشفه بسیار بطیعی صورت گرفت. نه وقعه‌ای دردناک در زمان بود نه کسوفی ناگهانی. می‌توانستم به شیوه‌ای یکسره تازه کلمات قصار گوته را در باره زوال هر روز تکرار کنم و بر آن صحنه بگذارم: *Alles Nahe werde: tern* (هر آنچه بزرگ است دور می‌شود). آهسته آهسته اما محتوم - نقل قول دیگری از گوته - اشکال و الوان دنیای عزیز مرئی مرا وامی‌گذاشتند، سیاه و قرمزی را که با هم رنگ قهوه‌ای رامی‌سازند برای همیشه از دست دادم. خود را می‌دیدم، نه در مرکز آن تیرگی که نابینایان می‌بینند و شکسپیر چنان بی ملاحظه آن را توصیف کرده است، بلکه در مهی اندک متراکم، در روشنی درخشانی که به آبی، خاکستری یا سبز می‌زد. دیگر کسی در آینه نبود؛ دوستانم دیگر چهره نداشتند؛ در کتابهایی که دستانم آنها را باز می‌شناختند، دیگر حرفی نبود، بلکه فضاها سفید محو و فاصله بندها بود. آن وقت بود که به یاد سخن حکیمانه رودلف استایئر^۱ افتادم: «هنگامی که چیزی پایان می‌یابد، باید گمت که چیزی آغاز می‌شود» دنیای دلاویز روز و شب مرا به ترک گفته بود، وظیفه من آن بود که به هر قیمت این خلاء بزرگ را پر کنم. همچنین نوشته حک شده بر حلقه طلایی ماریا استواردو^۲ به یاد آمد: در پایان من آغاز من نهفته است. بزرگترین گناهی که می‌توان مرتکب شد دلسوزی به حال خود است یا اجازه دادن که دیگران برای آدم دل بسوزانند. چگونه می‌توان از این گناه رهایی یافت؟ سوال آزار دهنده‌ای بود.

حول و حوش سال ۱۹۱۷ زبان آلمانی را بی هیچ وسیله دیگری مگر کتاب سرودهای هاینه و فرهنگی آلمانی-انگلیسی فرا گرفته و از شکست نه‌راسیده بودم. چرا چهل سال پس از آن به کار مشابهی دست نزنم؟ حروف زبان انگلیسی همواره مرا به خود جذب کرده بودند؛ بر آن شدم که ریشه آنها را مطالعه کنم، زبان

انگلساکسون، چقدر به آن طلای نهفته شبیه بود که ماری اسطوره‌ای از آن نگهبانی می‌کرد. روی یکی از بلندترین قفسه‌های کتابخانه کتاب قرائت انگلساکسون^۳ اثر سویت^۴ و نسخه‌ای از وقایعنامه انگلساکسون^۵ در انتظار من بود، آثاری که مدت‌ها پیش با این اطمینان یا گمان تهیه شده بودند که هرگز خوانده نمی‌شوند. زبان باستانی و آهنین آنها در خون من می‌پیچید. فراگیری همانا به یاد آوردن است، این نظر سقراط را افلاطون بر گرفته (یا اختراع کرده) است. با یاری ذیقیمت دوستان دست به ماجراجویی بزرگی زدم که هنوز پایان نیافته است و سرانجام ما رابه مطالعه زبان مادری شمال و جزایر شمال خواهد رساند. وقتی زبانی را نمی‌شناسیم، هر کلمه تازه در آن، چنانکه گویی زیر ذره‌بین قرار گرفته باشد، بزرگ به نظر می‌رسد و به چشمان زشت یا زیبا می‌نماید. این نخستین بار نبود که در برابر لوندن بوره^۶ (لندن شهر) به جای لندن، رمبوره^۷ (رم شهر) به جای رم، ساکسلاند^۸ به جای انگلستان، واندلساء^۹ (بحرالاشرار) به جای دریای مدیترانه حیرت می‌کردم. امروزه در سال ۱۹۷۸، خاطره من گرانبار از جناسهای انگلساکسون است که با هیاهوی بسیار در یفا گویبهای مرا همراهی می‌کنند. اگر قرار باشد از میان اشعار خوانده شده یکی را انتخاب کنیم و مسلماً هیچ چیز ناگزیرمان نمی‌کند که به سادگی این چنین مبالغه‌آمیزی رو کنیم - میان شعر مشهور سرود مالدن^{۱۰} و قطعه کوتاه و تقریباً گمنام مدفن دو دل می‌مانم. شعر اول را می‌توان تقریباً در همه گلچین‌های ادبیات انگلساکسون یافت؛ شعر دوم تنها در کتاب شعر و نثر انگلساکسون‌ها؛ (چاپ سال ۱۹۶۰) اثر گفتارشناس آلمانی مارتین لهنرت^{۱۱} آمده است. شاید بتوان گمان برد که دلیل حذف این شعر تاریخ متأخر سرایش آن باشد - تنها مخطوطه آن مربوط به قرن دوازدهم است - یا شاید مربوط به خشن بودن زبان آن که در حال تبدیل به زبان انگلیسی بوده و بریدگی مطلق آن از سنت لانگفلو^{۱۲} که اشعار مانتریک^{۱۳} و کمدی الهی را تلخیص کرده است، آن را طابق النعل بالنعل، گاه کلمه به کلمه، به انگلیسی ترجمه کرده است، که برگردان دقیق آن به اسپانیایی ناممکن است. سرانجام، جی.ک. آندرسون^{۱۴}، برای پرهیز از تکرار برگردان کلاسیک لانگفلو، (در کتاب ادبیات انگلساکسون، پرینستون، ۱۹۳۹) ترجمه دیگری از آن چاپ کرده است، که به طور چشمگیر نازلتر است. اینک روایت منثور از متن:

این خانه خیلی پیش از آنکه زاده شوی برای تو ساخته شده است.
این زمین خیلی پیش از آنکه از زهدان مادر بیرون آیی به تو اختصاص یافته است.
آن را هنوز نساخته اند. عمق آن را نمی دانسته اند -
اندازه قامت تو را نمی دانسته اند.

اکنون من تو را بدانجا که باید باشی راهنمایی می کنم.

اکنون تو را اندازه می گیرم و زمین را اندازه می گیرم.

خانه تو چندان بلند نخواهد بود. ساده و توسی خورده است.

وقتی در آن بیارامی پرچین ها کوتاه و دیوارها ساده خواهد بود.
بامش به سینه ات خواهد سایید.

اینک تو در خاک خواهی زیست و سرما را حس خواهی کرد.

مغاره عفن خواهد شد و سایه خواهد بود و سیاهی.

این خانه در ندارد، هیچ نوری به درون نمی تابد.

تو زندانی ابد خواهی شد و این مرگ است که کلید زندان را دارد.

نفرت انگیز است این خانه زمینی

وحشت انگیز است در آن مأوا گزیدن.

تو آنجا خواهی بود و گرمها تو را خواهند خورد.

تو آنجا دور از دوستان آرمیده ای.

هیچ کس به دیدار تو نمی آید.

هیچ کس نمی آید از تو بپرسد که آیا این خانه در خور تو است.

هیچ کس در را باز نمی کند.

هیچ کس اینجا پا فرو نخواهد گذاشت: خیلی زود در نظرها نفرت انگیز خواهی نمود.

سرت از مو عاری خواهد شد و برق موهایت از میان خواهد رفت.

این شعر غمبار با این کلمات پایان می یابد. به عقیده نسخه شناسان خطوط آخر شعر قلب شده است. به نوشته ای متعلق به قرن سیزدهم مربوط است و افزوده ای احساساتی را می سازد و حال و هوای اندک مرگبار کل اثر را می شکند. عالم معانی بیان می گوید که این شعر چیزی نیست جز معادله ای طولانی که دو طرف آن را کلمات گور و خانه می سازند این استعاره قبلاً در کتاب جامعه (باب ۱۲، آیه ۷) آمده است آنجا که می خوانیم انسان، هنگام مرگ، به جانب خانه ابدی خود می رود. خرد ما بر این داوری صحنه می گذارد، اما دل ما نه. کسی که این شعر دهشتبار را می خواند، می داند که صدایی نیرومند او را فرا می خواند. همچون صدای انسانی نیست که به جانب دیگر انسانها یا به جانب خود رو می کند، بلکه صدای سرنوشت است، صدای تقدیر که سیمایی نا آشنا و صدایی تازه دارد:

اکنون تو را بدانجا که باید باشی راهنمایی می کنم.

اکنون تو را اندازه می گیرم و زمین را اندازه می گیرم.

ما چیزی از سراینده آن نمی دانیم. با توجه به نظم و انضباط شدید این شعر می توان حدس زد که سراینده آن مرد خدا بوده است، اما شعر، شعری مسیحی نیست. در این قطعه قرون وسطایی، هیچ وحشتی از دوزخ وجود ندارد.

گوئی بشریت به این شعر مدفون شده و دیرگاهان نبش قبر شده نیاز داشته است. در قرن نوزدهم، دو شاعر نامدار، که هیچ کدام این شعر را نمی شناختند، خواستند آن را از نو بسرایند. یکی از آنها، بودلر شعر لاشه^{۱۵} را برای ما به جا گذاشته است. دیگری گوتفرد کالر^{۱۶} سوئسی، شعر ستودنی زنده به گور را، که جوینس آن را به انگلیسی ترجمه کرده است.

ترجمه مینو میرعلائی

1) Rodulf Stelner

5) Chronique anglo - saxonne

9) Waendelsae

13) Manique

2) Maria Estuardo

6) Lundenburh

10) Malden

14) Anderson

3) Anglo - Saxon Reader

7) Romeburh

11) Martin Lehnert

15) La Charogne

4) Sweet

8) Seaxland

12) Longfellow

16) Gottfried Keller

اگر فردا شود

ماه یخزده
بر مهتابی سنگی...
شب در آغوش سرما
چادر در آغوش شب
شاعر در آغوش چادر

شب هنوز
شب هنوز
شب هنوز
اگر فردا شود
اگر فردا شود
صدای سپید و آب
سکوت آبی و کوه...
خواب سبز و دشت
شمه زرد و آفتاب...

از چشمه سوم «لار»
از دل تا دلنا
کنار چشمه «دوبرار»
شعری که آمده آمده می جوشد
ورفته رفته جاری می شود
تا رکاب گرد - آب بلند
که چشم بر تو دارد
توفان سپید

در دریای پریشان
چه سفری!
چه سفری!



اولدوز و سولماز

خیابان ها گم شده، پل ها شکسته اند
به شهر
دیگر راهی نیست

دوشان و نوشان شکبیا
- چه زیبا!
اولدوز و سولماز
- چه ناز!
نسیم و نگاه
- چه ماه!

هوا و مهربانی
شعر و شیر
خورشید و تخم مرغ نیمرو،
در بشقاب سپید و... سپیده
گلچهر و گلچرخ
و جهان چرخان دامن او...

چه زیبا
چه ناز
چه ماه
می گردد زمین

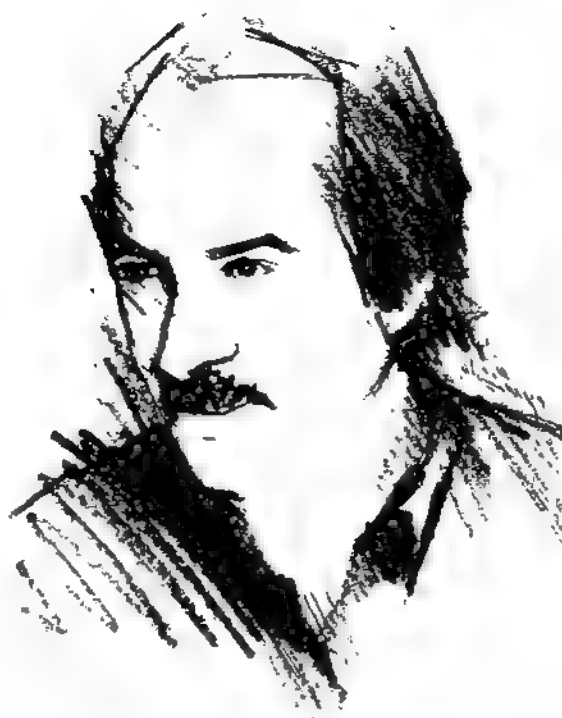
چشمه و چشم

تهران و
«لار»
و چشمه «دوبرار»
آواز آب

در گوش بی لاله «ونسان»
تلخا شیدا که توئی!
چه می توان شنید؟!
چه می توان کشید?!

گذران به دمی
آه
چه غمی?!
چشمه پنجاه هزار ساله کوه
و چشم پنجاه ساله انسان
تلخا شیدا که توئی!

چه می توان دید?!
چه می توان کشید?!



راز دو پلک

پلک بر هم نهاده
در پرتو فانوس
چه با وقار می نماید این خوابرفته هزار ساله
گویی از خانه مهتاب آمده است، خسته؟
یا که کوزه ای روشن آب آورده
از آبشخور خورشید؟

ای عشق

اما سپیده که زاید
سلطان مصطفی بیدار می شود
و راز دو پلک بسته پدیدار می شود
چاک در سجاف جامه با بونه می زند
و صیقل به تیغ فرسوده دقیانوس
آنگاه صخره
کوه
پُل را
کمر می شکند
و پروانه و پرنده
بال فرو می هلند از پرواز
پس رود از شتاب می افتد
و روزگار از فراز جهان.

* * *

راز دو پلک بسته
پدیدار گشته است
راز دو پلک باز.

پسکوچه های جهان را
دیرست به جستجوی توام
در بند بند هر شعر
نامت را آواز می کنم
امانه - می بینمت
ونه - می شنوم جواب.
آه

ای جانِ غایب
ای عشق
گاه آن است.
کز ستیغ شعر بر آیی
و بی وقفه بباری
بر این تشنه تاک
بر این قامت «تا» شده
در محضر شبنم.

شاپور جورکش

صورِ آبی می دمد
نیایش آخر
و ما

از غبار

بر می خیزیم
تا در نگاه تو قضاوت شویم
رادنا!

نگاه کن شبِ صرعی بردامانم
سرنهاده.

پرپر بالی بر بوم سوخته تصویر کن.
[جبران این شب بی ناهید
که نه نایم را می رهاند

و

نه می سرایدم
عطر شب بوئی در منظرم بیاویز.

بر خرگاه گلوی قبیله

آوازه‌های آبی‌ات را بخوان

جبران نور

جبران نای بریده

بر تلخه‌ی بوم

آسمانه‌ای از دل برآر

جبران مهر

جبران ماه شکسته.]

* * *

پرپر بالی بر بوم سوخته تصویر کن
که صور مرده می دمد

وماه - شیپور شکسته‌ی بیگاری -

بر چشمانم خاکستر می ریزد

در گوشم نغمه‌ی شباهنگی تلقین کن

و در مجال محقرِ سُخره و سنگ

کودکانم را پرواز بیاموز

عقاب زرین!



(برده‌های رود

(در بارگاه سمنگان ...

سرکوبه‌ی بادِ دمان

شاخِ نگونسارِ گیسویش را

آشفته می‌کند

خورشیدهای آفلِ خون

از جوشنش

فرو می‌بارد ...

و طبلِ هراس - کوبِ شب

بر بام - بامِ سگستان

(دیروز بود انگار...

* * *

کمانه‌ی کوکب‌ها

بر رود خاموش

می‌گذرد

و شاخهای تاریک

بر تارکی سیاه

می‌ماند.

خسوف

بی شوکت و درفش

باز می‌آید

دل برگرفته از

پیاله‌ی واژگون ماه

و نوشداروی ریخته‌ی مهتاب ...

(دیروز بود انگار

(غوغای نوش - نوش

(مردمان و

(بام - زد طبل

(به شادی - مرگ دیو...

خاموش و خسته در او می‌نگرد

رود

رود

و رخس گمشده‌ی ماه در غبار

(دیروز بود انگار

(آوای ابریشم و

میرزا آقا عسگری (مانی)

رؤیا بود؟
اگر که اینهمه رؤیا بود
پس این پنج گل حیران و
این پنج معنی پنهان
بر بستم چه بود؟!

نیمی رؤیا
نیمی حقیقت است عشق
همچون که
زندگی!

با خود گفتم:
«آه»

بخت سپید شاعر!
خوابت چه بود درین بی‌گاه
که دختر لطیف سمرقندی بیاید و
پنج گل ازلی را
بر بسترت ببارد و
بگذرد؟»

من دیرخیز بودم
چونان همیشه
در هر حادثه!

پس
حقیقت رفته و
تنها، خیال و پنج گل صورتی

بر جای مانده بودند.

و آموختم:

نیمی حقیقت و

نیمی رؤیاست زندگی

همچون که عشق!



حکایت یار سمرقندی و پنج گل صورتی

گاهی
خواب سپید صبحدمان
صاف است چون سکوت
اگر فرشتگان
بگذارند!

خواب که بودم
فرشته‌ای از آسمان سمرقند فرود
آمد

و بر بالینم
پنج لبخند خوشبوی،
پنج نگاه سمرقندی و
پنج پیچیده پنهان

نهاد و رفت!

دیگر مرا
نه هایهوی گوی جهان
که در نور می‌غلطید
نه قیل و قال ستارگان
پشت حریر آبی مینا
بل پنج بوسه پگاهی

از خواب بر گرفتند.

هنوز نغمه شرقی
بگوش می‌آمد:

«دوست داشتن، شکوفائی ست

شکوفائی،

زیبائی ست

زیبائی،

دانائی ست!»



سیب

نگاه‌نا تمام

در سلطه سایه‌ها

اما
سایه‌ها مان بی‌ما
به خانه باز آمده
گنج‌ها و خاطره‌ها را
با سرانگشتانی تار
کاویده
همه چیز را به یغما برده‌اند
آنان در خلوت خویش
به هم در آمیخته
به جمعیتِ سایه‌ها
افزوده‌اند

می‌ترسم زمانی
هرگز اگر که باز آییم
دیگر
خانه‌ای نباشد مان

و این صداها
هیچکدام
صدای ما نیستند

گاه که دنباله‌ای ندارد دیدن
و نگاه
جز سایه‌ای از اشیاء
ردی بر ذهن نمی‌نهد...
دم که دریچه و دیوار
نقشی معادل هم
در نظر می‌بازند
و پیام آینه
چون عکسی کهنه
در گوشه‌های عادت
خاک می‌خورد...

وقتی که باغ تماشا
از بازیِ کودکان نیز
گل نمی‌دهد
و نظاره دریا در جان
موجی بر نمی‌انگیزد...

گاه که زندگی
با هزاران هزار حضور زنده
مثل الفبای یک زبانِ ناشناس
ناخوانده می‌ماند...

حیرت

گل داد و

این

آغاز بود

ادامه با نشیب و

جاذبه با سیب

غلطان

در حسرتی از فاصله

که سعادتِ لمس را

نیز

از سرانگشتان

دریغ می‌داشت

فرجام

هیچ نبود

تنها سیب

هم بدانگونه که آمده بود

ناغافل

رفت

فرهنگ: تفاهم و تفاوت

۲

امروز که روابط در ابهام گوناگون اقتصادی، سیاسی، فنی، صحتی، علمی، اجتماعی، خبری، تبلیغی و... برقرار است، نمی‌توان مشکل تسلط فرهنگ بیگانه را به یک گروه اندک، و به اصطلاح «ستون پنجم» نسبت داد، و خود را خلاص کرد. بلکه برای درک تهاجم و چاره جویی برای حفظ استقلال و تفاهم فرهنگی، باید بدستی و همه جانبه به تفحص پرداخت. و دریافت که میان درون و بیرون، در تمام عرصه ها و سطوح زندگی فردی و اجتماعی، چگونه مناسباتی برقرار است. به ویژه باید دید در عرصه سیاست گزاریها و برنامه ریزیهای «توسعه ملی» چه گرایشی مسلط است. و فرهنگ ما در مجموع به کجا می‌رود.

یکی از مهمترین مسائلی که در تبادل نظر عمومی و مشارکت آزاد همگانی باید روشن شود، «حوزه تهاجم» و «عوامل مهاجم» است. مهم ماندن این حوزه، و معرفی نشدن تمامی عوامل، سبب خواهد شد که چاره جویی فرهنگی و توسعه ملی دچار مشکل شود. اما متأسفانه آنچه در فریاد و خروش و دلسوزیهای اخیر، بیش از هر چیز رخ نموده است همین ابهام در حوزه و عوامل «تهاجم» است. به نظر من دو نوع گرایش و سیاست دانسته یا ندانسته، در این ابهام دخیلند. من اکنون به توصیف و تبیین تمثیلی این در می‌پردازم.

مخست گرایش یا سیاستی که خواسته یا ناخواسته، بعضی عرصه ها و عوامل تهاجم را از حوزه دید و بررسی دور نگه می‌دارد. یا می‌توان گفت حاصل عملکرد و سیاست گذاری و برنامه ریزیش، به چنین وضعیتی می‌انجامد.

این گرایش اساساً در مسئله برنامه ریزی برای توسعه ملی نمودار و متبلور شده است. از این دیدگاه «توسعه» درست در گرو اقتصاد و متمرکز بر توسعه مادی است. شاخص آن هم درآمد ناخالص ملی سرانه است. از احرایش هم خصوصی سازی، جلب سرمایه های داخلی و خارجی، هماهنگی با

گفته شد که کارکرد فرهنگ، تفاهم در تفاوتهاست. حال آن که سیاست غالباً یا به تحمیل گراییده است، یا به حذف. از این رو هم سیاستها و سیاست گزاریهای داخل یک جامعه فرهنگ را تحت تأثیر آثار منفی خود قرار می‌دهد، و هم سیاستهای خارج از جامعه که بدان مربوط می‌شود.

در حقیقت ممکن است دو نیروی درون و بیرون که گناه محال و حتی خصم هم نیز هستند، به نامتعادل کردن و عقب ماندن و ناتوان شدن فرهنگ ملی بگرایند. یا به تمیزی که رایج شده است بر آن «مهرم» برند، و ناتوانی کند.

پیداست که چنین تهاجمی غالباً از سر منافعی است که بنای این گونه سیاستها و سیاست گزاریهاست. اگرچه ندانم کاری و نادانستگی و اشتباه نیز گاه در ماجرا دخالت دارد.

سیاستهای بیرون طبعاً منافع خود را می‌جویند. به اشباع هر چه مصلحتشان باشد می‌پردازند. در پی یافتن جای پای محکمتری هستند. از اینرو تنها سیاستهای درون می‌تواند از میزان تأثیرهای منفی آنها بکاهد، یا آنها را خنثی کند. حال اگر سیاستهای درون با رعایت کلیت فرهنگی جامعه اتخاذ شود، و منافع گروه یا بخشی از جامعه را در اولویت قرار دهد، و فضا و امکانات را برای تمام اجرای متفاوت جامعه فراهم نکند، قطعاً زمینه را برای ناتوان کردن درون و آسیب پذیری یا حتی عقیم شدن فرهنگ ملی مساعد می‌کند. و به سیاستهای بیرون امکان می‌دهد که استقلال فرهنگی جامعه را دستخوش اهداف خود کند.

پس «تهاجم» بر فرهنگ امری صرفاً بیرونی نیست. بلکه رومدی دوسویه است. تا آنچه در درون می‌گذرد، با بیرون هماهنگ شود. یا آنچه از بیرون می‌رسد، در درون نشست و نمود کند.

بدیهی است در دورانی گذشته که تهاجم صرفاً به صورت نظامی و اشغال قهرآمیز متعلق بود، گروه دشمن با یاری ستون یحش که پنهانی در درون عمل می‌کرد، می‌توانست خللی در درون ایجاد کند و رورنمای برای نفوذ و تسلط بیاند. اما



بازار آزاد جهانی است. یعنی «سیاستهای تعدیل اقتصادی» که اساس هر برنامه‌ای شده است. و چنانکه می‌دانیم «تعدیل» در عرف جهانی اقتصاد، مضمون و مفهوم مشخصی دارد. و هم اکنون بسیاری از کشورهای در حال توسعه، به توسعه نظریه پردازان بانک جهانی و صندوق بین‌المللی پول و... بر همین گرایش می‌روند تا در تقسیم بین‌المللی کار مشارکت کنند، و در بازار جهانی ادغام شوند.

اما در مقابل این روش توسعه، نظریه پردازان «توسعه ملی» قرار دارند، که معتقدند مردم هم وسیله توسعه اقتصادی‌اند، و هم هدف آن. پس دخالت و رعایت سرمایه‌آسانی در امر توسعه یک اصل ناگزیر است. یعنی عوامل توسعه را همواره به صورت مجموع سرمایه مادی و سرمایه انسانی باید دریافت. نظریه «توسعه انسانی» به این معنی است که اصل و کلید پیروزی در توسعه، تربیت انسانهای نو است. توسعه انسانی در گرو امکانات نواری انسانی است. این امکانات از دولت و دستگاه اداری شروع می‌شود و به نهادهای احزاب و رسانه‌های گروهی و محیطهای شهری و کاری و سیاسی و مذهبی و غیره ادامه می‌یابد که در میان آنها آموزش و بسط تفکر انتقادی نقش نخست را بر عهده دارد.

در حقیقت توسعه انسانی به معنای آمادگی برای تجربیات تازه، نگرشها، ارزشها، تفکر انتقادی، استعداد برای نوآوری، مشارکت، آزاداندیشی، رعایت حیثیت انسانی و اعتقاد به عدالت اجتماعی است.

به همین سبب هم یکی از شاخصهای توسعه ملی را «مدیریت مبتنی بر مشارکت» اعلام کرده‌اند. حال آنکه آنچه در توسعه معطوف به سیاستهای تعدیل مشهود است، «مدیریت پدران» است که نشان بی‌اعتقادی به توسعه

انسانی است. زیرا نزدیکترین وجه به مدیریت استبدادی است و متأملانه به وسیله برخی از کارشناسان داخلی خارجی، تنها وجه متناسب با هویت و فرهنگ به اصطلاح «جمع گسرا» و «شرقی» و «بسا تحمل» ما قلمداد می‌شود! پیداست که «توسعه مادی» با این نوع «مدیریت»، بر فرض توفیق، از تبهات فرهنگی سرمایه داری جهانی پرگار نخواهد ماند. زیرا ارزشهای فرهنگی در دوران توسعه تغییر می‌کند. و به همان نوعی می‌گراید که در برنامه توسعه در نظر گرفته شده است. جهانی شدن سرمایه در دوران اخیر، خواه ناخواه از جهانی شدن فرهنگ سرمایه داری جدا نیست. از اینرو هیچ فرهنگ ملی نمی‌تواند خود را از بازتابهای این فرهنگ به دور دارد. مگر آنکه هرگونه ارتباط و تبادل با آن را به هدایت خود، و به اقتضای هستی اجتماعی خود، و ضرورتهای زندگی ملی و توسعه انسانی و فرهنگی خود تعیین و برقرار کند. نه آنکه خود صرفاً در راستا و اقتضای آن گام بردارد.

من البته فرهنگ سرمایه داری را با آنچه رسانه‌های تبلیغی و تحاری و خبری و تفریحاتی و سیاسی غرب اشاعه می‌دهند، یکی قلمداد نمی‌کنم. انحطاط و انبدال و سیاستهایی که در برنامه نگاههای ارتباطی و روابط سیاسی مشهود است، تنها نشان برداشت ویژه‌ای از گرایش و روش و منش این فرهنگ است. به تمام آن ضمن اینکه بسیاری از رفتارها و پندارهایی که با به آداب و رسوم و ضابطه‌های اخلاقی ما و حامیه‌های مثل ما «مستدل»، «متمدن» و «مخرب» تلقی

بیرون تبدیل شود.

از سویی سرازیر شدن واردات و مواد ساخته شده به این کشورها، با اشاعه و تسلط الگوهای مصرف همراه است. پهندهای مصرفی کشورهای سازنده اشاعه می‌یابد. و کم کم به وحدت رویه می‌گراید. به ویژه که نقش رسانه‌های همگانی برای ترغیب آنان به کالاهای صادر شده، روز به روز در حال افزایش است. «توسعه مصرف» از تسلط الگوی مصرف تفکیک ناپذیر است. و پیش از هر چیز سازمان کار و رفتار و پندار داخلی را هدایت می‌کند.

در چنین وضعی خواه ناخواه مد و پسند و الگوی مصرف، با اقتصادها و ایجابهای بازار هماهنگ می‌شود. حال اگر یقه پیراهنی را بنا به اصطلاح رایج «حتنه» کند، یا کراوات را مگروه بدارند، در اصل دواخت پوشاک که مطابق بوردها و الگوهای پاریس و بن و لندن و... است تفاوتی ایجاد نمی‌شود. بلکه پهندهای متعادل‌شکل ناگزیری اشاعه می‌یابد که مثلاً امروز در لباس اسپرتی متجلی است که در سرتا سر آسیا به تبع از «کاپشن» پوشی همگانی رایج شده است.

استفاده از ابزارها و وسایل منزل به ترویج نوع غذاهایی می‌انجامد که جای غذاهای معمول سنتی را می‌گیرد. حتی ذائقه‌های عادت کرده به فرآورده‌های خاصی، تولید نوشابه و گره و پنیر و روغن و شکلات و پنک و چای و پرنج و گوشت و حتی میوه را نیز فرو می‌کاهد. و به ورشکستگی تولید داخلی یاری می‌کند. در بهترین حالت امکانات کشاورزی را به باغات «کیوی»، «موز» و کم کم «آواکادو» و غیره می‌سپارد.

همین روند در هر عرصه دیگر نیز برقرار می‌شود. از وسایل نقلیه تا کاعذ و مداد و ابزار نشرا. از لوازم برقی تا سنگ روکار بناها و وسایل سفت کاری و نازک کاری ساختمانها. به گونه‌ای که مثلاً آجری کردن نمای برخی از ساختمانها، که درونشان سر تا پا مطابق طرح و الگوی معماری و لوازم خارجی است، تنها ناآگاهان را گول می‌زند، یا ظاهر سازان و گول زندگان مردم را دستمایه‌ای فراهم می‌کند تا از بقای الگوهای ملی معماری سخن گویند.

در چنین موقعیتی همه چیز در گرو ساز و کار بازار خواهد بود. از آموزش دبستان تا دانشگاه، از مطبوعات تا محیط ریست، ساز و کار بازار هم در رابطه تجاری دلالی و یک سویه با بیرون تغییر می‌شود که چوب حراج را بر سر هرچه در این سرزمین قابل فروش است می‌زند. و تا ایجاد یک بندر یا منطقه تجاری آزاد ادامه می‌یابد به وسعت یک میلیون و ششصد و چهل و هشت هزار کیلومتر مربع. آن هم بی آنکه دعوت سرمایه‌های خصوصی، کوچکترین رمقی به تولید داخلی ببخشند. با این قرار بر فرض محال هم که در یکی دو دهه آتی به «رشد» مطلوب اقتصادی دست یابیم، قطعاً فرهنگیان یوی الرحمن خواهد گرفت حال با چنین چشم‌اندازی که برای این گونه «توسعه» می‌توان تصور کرد، و این تصور تنها گوشه‌ای از واقع بیسی و واقعیت است، حوره «تهاجم» را چگونه باید ترسیم کرد؟ عوامل تهاجم را کجا باید جست؟ و چگونه باید به چاره‌اندیشی پرداخت؟

● ● ●
اما گرایش و سیاست دوم، به جای پرهیز از ترسیم و تحسم حوزه و عوامل تهاجم، می‌کوشد یکی دو عامل سمین را به

می‌شود، در آن سوی جهان «تابو» نیست، یا توجه ویژه‌ای را برنی‌انگیزد. با اینهمه در صورتی هم که این گونه رفتارها و پندارها و ارزشها و... ذاتی آن فرهنگ باشد، پیش از همه باید به گرایش و سیاستی همدار داد که «توسعه ملی» را به همراهی بی قید و شرط با بازار جهانی تعبیر می‌کند. و قطعاً با ادغام در این بازار از ملزومات و تبهات آن پرکنار نخواهد ماند.

اما به نظر می‌رسد که مشکلات حاصل از این نوع «توسعه»، بنیادی تر از اینهاست. حقیقت این است که هم اکنون اقتصاد کشورهای عقب افتاده یا درحال توسعه، به ویژه اقتصاد آنها بی که تک محصولی است، و مثل ما مثلاً «پس نفت» متکی است، نقش پس ناچیزی در اقتصاد جهانی بازی می‌کند ضمن اینکه سهمی که به اقتصاد این کشورها داده شده است، به اقتضای تصمیم و برنامه و واقعیت آن سوست. هم اکنون سهم بسیار ناچیز تجاری جهان سوم یا جنوب، در بازار جهانی، با ستوط صادراتی آنها مشخص می‌شود و با به آمازهای موجود، حدود نصف کل صادرات فرآورده‌های ساخته شده در جهان سوم نیز حاصل چند کشور به اصطلاح نو صنعتی و نو توسعه یافته در آسیا، چون کره جنوبی، تایوان، سنگاپور، هنگ کنگ (گروه NIC) است و چون کل صادرات فرآورده‌های ساخته شده این کشورها نیز خود در صدی از صادرات جهانی است. معلوم است که دیگر کشورها در این نظام چه محلی از اعراب دارند.

پس تقسیم بین‌المللی کار در مورد این گونه کشورها به معنی آن است که هرچه بیشتر به واردات خود وابسته تر شوند. و در مقابل اگر هم محصول صادراتی شان مثل نفت و دیگر مواد خام دوام داشته باشد، تابع نوسانات بازار جهانی بماند. و با باسماانیهای حاصل از کاهش هرازگاهی قیمت این مواد به ویژه نفت، بر میران بدهی‌هایشان افزوده شود. و از این راه هر برنامه توسعه و سیاست و سیاست‌گرایی و مدیریت و آموزش و رفتار و محیط زیست و تخصص و سازمان کار و منابع انسانی و غیره شان به تانمی از متعیر

عنوان مهاجم بشناساند و کل تهاجم را نیز در حوزه عمل همین یکی دو عامل ارزیابی و منی کند

این گرایش که غالباً از موضعی ستی پر بخشی از مظاهر اندیشگی و اخلاقی «سو» و پسدها و رفتارهای عرفی و جلوه های هنری و ادبی و مانورهای تجمل و... می تارد، هرگونه اندیشه متفاوت با خود را نیز با همین طواهر و مظاهر رد و منی می کند.

منحصراً این گرایش اتکا و تأکید بر ارزشهای خودی و هویت گذشته است. منتهی خود را با تمام گذشته ما نیز همراه و هماغس و هماغسان نداند. بلکه تنها بر آنچه که تبلور اعتقادی جامعه بوده است متکی است. و بر ارزشهای ثابت و مطلق و باورهای ایمانی و پذیرشهای درونی و تمیدی استوار است. تأکید بر این مواضع نیز چندان است که غالباً از ارزیابی تأثیر سیاست گرایها و عملکردهای گرایش نخست بیار می ماند و اگر نگوئیم در پی چشم پوشی مصلحت آسیر از آنهاست، دست کم باید گفت از میزان تأثیر آنها غافل است.

به همین سبب نیز کل امکانات ارتباطی جهانی را در تمام اجزای سیاسی، اقتصادی، اجتماعی، هنر، شاعری، علمی، خبری و... به یک سو نهاده است، و هجوم گسترده سرمایه داری جهانی را از هر در و دروازه نادیده می گیرد، و خود را متمرکز می کند بر دو عامل بیرونی و درونی درحوزه آموزشی و تبلیغی.

اکنون مهمترین مشغله ذهنی اش در برابر بیرون «ماهواره» است همچنانکه در گذشته «ویدئو» بود، و از همین منظر بود که گاه با شعارهایی از این قبیل بر در و دیوار مواجه می شدیم که ویدئو مخربتر است یا بسط اتم.

اما نگاهش در درون متمرکز است بر بخشی از صالیت فکلی و هنری و ادبی دسته ای از اهالی فرهنگ این سرزمین. و مسئله را چنان مطرح می کند که انگار جهان تنها از مجرای اندیشه به اصطلاح آلوده همین یک دو عامل به درون جامعه رسوخ می کند. گاه حتی همین مسئله را چندان حاس می کند که بطرش بر چند کتاب و نشریه مطوف می ماند، که با تیراژ مختصر از سوی گروهی به اصطلاح «دگراندیش» منتشر می شود پس با تمام امکانات انشازاتی و خبری و تبلیغی و ترویجی خود جامعه را از خطر تهاجم ایپان بر حذر می دارد. و در «حذف» آنان می کوشد. حال آنکه با توجه به تیراژ اندک این چند نشریه و کتاب در جامعه شصت میلیون ما، آدم ار این همه تأکید و هشدار و زنهار هم به شکستی دچار می شود، و هم به شک می افتد. این در حالی است که اگر سرانه تیراژ کتابهای منتشر در سال ما، یا سرانه تیراژ کتاب در کشورهای غصب افتاده ای مثل امارات عربی نیز مقایسه شود موجب شرمساری است.

آنچه از کارکرد و مشخصات دو گرایش یاد شده برمی آید حساسیت هردو در برابر تفاوت های فرهنگی است هر دو، فرهنگ را یک کاسه و به نوع «خود» می طلبند. منتهی به جای نهادن راه تفکر انتقادی، یکی به «حذف» می گراید، دیگری در پی «حشی ساری» گرایشهای غیرخود است.

تحلی نادر این اشتراک هنگامی اسب که هر دو گرایش با اهل اندیشه و نیروهای فکری جامعه رو به رو می شوند، ار جمله با روشمکران. و هر یک به اقتضای خود به گونه ای عمل

می کند. یکی تنها کارکرد «انتقادی» چنین موجوداتی را برتنی تابد. اما فکر و تخصص شان را لازم دارد، و در خدمت خود می خواهد. به همین سبب به جذب کارشناسی می اندیشد که به گاو و گوسفند کسی کاری نداشته باشد. و در روند عادی شدن اوضاع، آهسته بیایند و آهسته بروند که گرچه شاخشان نزنند.

اما دیگری اصلاً اعتمادی به این گروه ندارد. و حذف و منی آنان را مناسبتر می داند، و خود را خلاص می کند. پیداست که به سیاست «حذف» در راستای اعتلای فرهنگ ملی است، و به سیاست «حشی سازی»، کوشش برای حذف و طرد و نفی بخشی از فرهنگ، در همین چند ساله سبب شده است که بسیاری از تجربه ها دوباره تجربه شود. بسیاری از راههای رفته دوباره پیموده شود. بسیاری از کارهای انجام شده دوباره انجام شود تازه به تنها جامعه به اندازه های پیشین در برخی از عرصه ها دست نیافته، که از نتایج فرهنگی و تجانیس بهایی نیز محروم مانده است.

سیاستهای حذف هیچ حاصل فرهنگی مطلوبی نداشته است. تنها نتیجه اش سلب امنیت از اندیشیدن و اندیشمندان، بوده است. ضمن اینکه به رغم تمام تلاشها و تهیدات، باز هم چنانکه انتظار می رفته، توفیتی حاصل نشده است. و حذف کامل صورت نپذیرفته است. زیرا نمی توانست صورت پذیرد. به هر کجای جهان نیز بنگریم، همیشه در کنار یا به موازات فرهنگ رسمی و گرایش حاکم، فرهنگ دیگری اشاعه و یا تداوم یافته است که بر فرهنگ رسمی نیز تأثیر نهاده است. اما «حشی ساری» اندیشه و اندیشه ورزان نیز به تنها چاره ساز نیست که توسعه انسانی را هم با شکست مواجه می کند. جامعه را در مقابل به «تهاجم» همه حائیه سیاستها و تبلیغات و گرایشها و مسنها و روشهای بیگانه تصمصیف می کند. و از همه بدتر اصل «نامه» و «تفاوت» فرهنگی را از میان می برد.

اما آنچه براستی جلو تهاجم را می گیرد، هماغا گذار از طرز تفکر تصعب آمیز و پاردارنده، به طرز تفکر آزادمنسانه و انتقادی است

توسعه فرهنگی حاصل آموزش و اندیشه انتقادی است. این تنها آموزشی است که گذر از ساده نگری و پدیرش بی چون و چسرا به ژرف نگسری و انتخاب آزادانه را تسهیل می کند. توانایی انسان را برای درک مسایل زمانه وسعت می بخشد.

مردم باید برای مقاومت در برابر قدرتهای تأثیرگذار هیجانی و عاطفی و احساساتی، که همه چیز را بی تمقن و تأمل به پذیرش نزدیک می کند، آماده شوند. فرهنگ جامعه را نه می توان بر احساس و هیجان استوار کرد، و نه می توان با احساس و هجان حیانت کرد

هرگونه طفره رفتن از این ضرورتها، حواء ناخواه، جوی غیرعقلانی را دامن می زند. و طمأ گروههای اجتماعی را در اتخاذ مواضعی هرقه گرایانه تشویق و تشجیح می کند. البته با تشجیح و تهییج و تشویق می توان مردم را به تأیید یک نظر برانگیخت. اما نمی توان آنان را به تحلیل و شاسحت آن نزدیک کرد. از ایرو ساستهای فرهنگی باید وسیله تشویق و ترغیب مردم به تفکر انتقادی باشد. نه آنکه آنان را در ساده

نگری شان تقویت کند تا در نتیجه همچون مهره هایی در خدمت زندگی نامعقول درآیند. البته این روال و روش بسیاری از سیاستها در هر کجای جهان بوده است که هرگاه به مردم و انتظارانشان در جهت تأیید برنامه ها و سیاستهای خود نیاز داشته اند، از ظرفیتهای بالای ادراک و آگاهی مردم داد سخن می داده اند. و بر شعور بالای اجتماعی و فرهنگی آنان تأکید می کرده اند. و هرگاه هم اهداف و برنامه ها و عملکردشان با حرف و خواست مردم منارض می شده است، مردم را محتاج هدایت معرفی می کرده اند. و از نا آگاهی آنها بیم می داده اند و آنها را به پیروی از مراجع دی صلاح، که البته همیشه خودشان بوده اند، فرا می خوانده اند.

تأکید و تکیه بر عصیان ساده لوحانه مردم، از مداخله انتقادی مردم در امور می کاهد امکان انتخاب آگاهانه را از آنان سلب می کند. در نتیجه به دموکراسی و حق تعیین سرنوشت و فرهنگ ملی زیان می رساند. از ایسترو باید به آموزش و تجربه ای روی آورد که بر مسیای «می اندیشم» استوار باشد، و نه فقط بر اساس «انجام می دهم» یا چنین گرایشی است که مردم به سوی سرزندگی پیش می رود. نه به سوی انتقال مکانیکی چیزی که «وایستند» آن را «افکار بیروح» نامیده است. یعنی افکاری که مورد قبول سحر واقع می شود، بی آنکه در امکاناتی تازه مورد استفاده قرار گیرد. کارل مانهایم گفته است: در حاصمادی که باید تمییرات عمده ار طریق مشورت جمعی صورت پذیرد، و ارزیابی محده بر مبنای پیش عقلی و رعایت باشد، ایجاد نظام کاملاً جدیدی در آموزش ضرورت دارد نظامی که باید نیروهای اصلی خود را در جهت رشد توانهای فکری متمرکز کند. و مبنای اندیشگی پدید آورد که شک و تردید را تحمل کند و از اینکه ممکن است بسیاری از عادات و ارزشها محکوم به نابودی باشد، به وحشت دچار نشود

هر سیاسی که به سلب احساس «حویشتن بودن» مردم بنجامد، و آنان را در جهت تأیید کردن، تسلیم تصمیمات دیگران کند، اعتماد و اطمینان آگاهانه حاصم را در تبادلهای فرهنگی از میان می برد.

در هر حاصمادی، دولتمردانی که دموکراسی را با مدام تأیید گرفتن از مردم، از راه تکیه بر عواطف و کیفیتهای روانی و احساسی آنها، عمدأ یا حتی سهواً خلط می کند، به رشد فرهنگ و استقلال ملی و فرهنگی زیان می رساند. مشارک مردم با عاطفی شدن هرچه بیشتر، به جای استفادی شدن تفکر، حواء ناخواه به قهقرا رفتن را تسریع می کند

بس نه کلی باهان پرگو نحات دهمگان فرهنگ ملی اند، و نه متخصصان صرفاً من گرا که بخش «انتقادی» کارکرد خود را حذف کرده اند. بلکه نحات و اغلای فرهنگ ملی در راه آهایی است که با بسط تفکر انتقادی و حصور آزادانه و مشارکت همگانی در راه «توسعه انسانی» می کوشند، و ضرورت تفاوتها را در تعامم فرهنگی در می یابند

یک کلمه در سه کلمه

کلام دوم:

هر منظرفی می‌سازد. و جا می‌اندازد و لیت‌های خوشمزه می‌شود با چاشنی‌های فراوان. و در این ملمسه هفت حوش هرکسی برداشت خود را خواهد داشت و افق‌های فکری در مقاطعی افکار و اندیشه‌های نمادین بازتر می‌شود. . . می‌فرمایند: پس بفرمایید ادبیات هم محلی است به پارعام!

با تأسی از دوست عزیز و محترم که بوشت، ادبیات محلی شده، گفتم: ادبیات هیچگاه بار عام نبوده، مخصوص حواص بوده، و این حواص و تخنگان بوده‌اند که بار اندیشه شریف را فروشاده بدوش کشیده‌اند. گفتم باز به قول دوست محترم بفرمایید حالا که ادبیات محلی شده لابد محفنداران با حق سرقفلی برای سمدودی محفلداری می‌فرمایند! گفتم از این هم فراتر می‌روم و می‌گویم اصلاً ادبیات و هنر شخصی است، کتاب را برای حودت انتخاب می‌کنی، برای خودت می‌نویسی، و برای حودت هم چاپش می‌گی. حالا عده‌ای خوششان آمد، چه بهتر. آفتوت پیرو برداشت شخصی تو از زندگی و کائنات می‌شوند. . . اما اضافه می‌کنم بظرم زیاد هم بد نگفتی، اگر کتاب را طوری بنویسم یا طوری با کاغذ اعلا چاپ کنیم که خریدار حاضر شود درماره بقالی با سیگار تاخت بزند، چندان هم بدگ نیست!

می‌پرسد، بالاخره نفهمیدم مسطورت از این یکی به نعل و دیگری به میخ کوبیدن چیست؟ می‌گویم: دروغ چرا، راستش خود مبارک ما هم سر در نمی‌آورد اصلاً مگر هرکس می‌نویسد، خودش هم می‌فهمد؟ هرکسی ارطن خود شد یار من، هرکسی چیزی می‌فهمد و جمع جبری همیده‌ها را - حتی اگر خودمان نفهمید، باشیم - بالاخره به ما می‌فهماند!!

کلام سوم:

در جبرها بود که برای به ویراستاری، ادبیات سیمایی و صدایی حرکان و پارسی نویسان شست فرمودند تا قاعده‌ای بنا نهد و رای مقولی را از فرستگ‌ها عاصله جلوتر بیاروند و بی واسطه بر شست معمول بنشانند. نشستند و رای زدند. و گروهی بودند آمد با نام «گروه تعاسیری صدا و سیماء» که الما فی الطل میدمان. و ما مانده‌ایم کلمه عربی است یا پارسی، اگر عربی است و جمع مکرر پس چرا پای مصدری پارسی را بدینان یک می‌کنند. . . می‌گوید این کلام به دو کلام دیگر چه ارتباط دارد؟ می‌گویم اولاً الکلام به پهر الکلام! ثانیاً ارکی تاحال کلمات و کلمه و کلام با یکدیگر ربط منطقی داشته‌اند!!

می‌گویم قرار نبود که مبلغ سیگارهای فرهنگی و داخلی باشیم. گفتم بد نیست که امیدوار باشیم روزی را ببینیم که درماره بقالی در کنار ماست‌های ترشیده، یک عدد کتاب فرد اعلا رایه جای سیگار به مشتریان محترم قالب کنیم.

برافروخته و خوی کرده نه چندان خندان می‌گوید گیریم که این کار هم شدنی باشد. چی را می‌خواهی به حورد خلق الله بدهی ادبیات مارکرده نسل اول و دوم و سوم و چندم را؟ که اکثرشان رانی توامی با هیچ سریشمی - یا حتی چسب‌های مدرن امروزی بهم سببانی؟ درست است مارکر با ادبیات جادویی آمریکای لاتین، در یک محدوده جغرافیایی گسترده که شرایط و لوازم و اسطوره هایشان هم وجود داشت یک غلط جهانی کرد. خوب یک عده‌ای به به و چهچه کردند. خوب هرکسی آزاد است. اما ما که نه آن اسطوره‌ها را داریم و نه زیبایش را و نه قمرش را، چطور می‌خواهیم امید داشته باشیم که درهر ماره بقالی بجای سیگار کتاب بدست مردم مدھیم؟ ما که ارادیات مارکری جبری حالیمان می‌شود! بظرم مان می‌آید که معلوم نیست برای کی می‌نویسند؟ برای خودشان، که خوش خوششان بشود و یز بدهد که آری ایک ماییم، مارکر مارکرها، نادره و تحمه تاریخ دهرار و پانصد ساله این آب و خاک باستانی؟

حمیر به بیات ارمارکرگرایان ایرانی به قصد مدافعه می‌گوید: بین حاتم ما که نباید ارقاطله جهانی ادبیات عقب بیستیم. ما قرن‌ها مشجلدار شعر و ادب بوده‌ایم هفت کرسی‌ها زیرپای گذاشته‌ایم! البته این مهم نبود که رورگاری حکمران‌چونان شعر بوده روان و جاری بر هر گوی و برزن بر دهان هر عارف و عامی و ما زیانی که سه‌های تاریخی بی سوادمان هم می‌فهمیدند و کلی در نصایح خود، نعل و غزل و حتی قصیده مدحه می‌آوردند اما دیگر آن عصر گذشته، ایک در آستانه قرن بیست و یکم که نباید از قاطله جهانی عقب بیستیم باید ثابت کنیم که سوغ ایرانی می‌تواند قالب‌های فرمالیستی ماسگون را لباسی نو سازد زینت بخش ادبیات گل و بلبل ما حد را چه دیدی، شاید هم روزی، رورگاری جامزه نوبل را هم گرفتیم! می‌فرمایید همه اسی حرف‌ها درست. اگر می‌خواهد حایره نوبل بگیرند و قهرمان ساری کنند، پس لااقل به زبان فرهنگی بویسد. یزش بیشتر خواهد بود.

می‌گویم بی انصافی مکن فارسی طرف بسیار پررنگی است، با



بیرونِ زمان

بررسی داستان‌های امیر حسن چهل تن

تصویرگر نوید

محدودیتی که امیر حسن چهل تن، به لحاظ موضوع (سوژه)، به خود تحمیل کرده است - نظیر محدودیت موضوعی داستان‌های احمد محمود - در خدمت چیزی است که در کارهای نخستین او رنگ بومی - فرهنگی دارد، و در آخرین اثرش - **تالار آینه** - وجه‌های عام و، بیش و کم، مطلق می‌یابد؛ در حالی که نوشته‌های احمد محمود - به رغم نفوذ زبانی و تکنیکی و ساختاری - از مرزهای ادبیات سیاسی فراتر نمی‌روند.

این موضوع که محور تقریباً همه داستان‌های کوتاه سه مجموعه **صیفه** و **دخیل بر پنجره فولاد** و **دیگر کسی صدایم نزد و دو رمان روضه قاسم و تالار آینه** را تشکیل می‌دهد، موقعیت زن است، رئالیسم فاقد پیچیدگی و ابتدایی که نویسنده - به اقتضای سن خود که در آن وقت حدود بیست سال داشته است - برگزیده، شاید منبعت از تصور محدودی باشد که وی از این شیوه ادبی داشته است - و نویسندگانی همچون دولت آبادی، الهی، درویشیان و عاشورزاده نیز در آن سهیم بوده‌اند. با این حال، بخشی عمده‌ای از سادگی داستان‌ها ناشی از روایت دید است که تقریباً همه جا از آن کودک یا جوانی درگیر حادثه است. استفاده از این زاویه دید، قهرآ، سبب شده است که نویسنده از کار کاویدن درون شخصیت‌های خود معاف شود و به توصیف لایه بیرونی حوادث اکتفا کند. همچنین، این محدودیت تکنیکی موجب شده است تا او از امکانات و طرافت‌های زبانی سرشار، و به تبع آن، از صاعانی که داستان را از پیوستن به رئالیسم سنی باز می‌دارد استفاده نکند؛ همچنان که از رمبه داستان استفاده درخور توجهی نمی‌کند و به فصاحتی مؤثری نیز دست نمی‌یابد. شاید بتوان گفت تنها عصری که سهم غالب را در پیشبرد داستان‌های کوتاه **صیفه** دارد، و بیش از عناصر دیگر برجسته می‌نماید، زبان شخصیت‌هاست.

اشاره کردیم که نویسنده کوشیده است تا وجوه گوناگون زن ایرانی را ترسیم کند، و افزودیم که مراد او زن محروم جامعه بوده‌اند: روسپی‌ها، دیوانه‌ها، قاچاقچی‌ها، صیفه‌ها، و هیروها، طبیعتاً، بعدی که بیشتر در زندگی چنین زنهایی جلب نظر می‌کند بعد تازیبا و تیره آن است؛ و از این رو رئالیسم اجتماعی این داستان‌ها به جانب ناتورالیسم تمایل دارد. دبای این آدم‌ها سراسر نکبت است و ادب و فساد و دشمنی، و نویسنده این همه را معلول فرهنگی محیط و عقب‌مانده می‌داند که غرق در حرافه و جهل است؛ پدری دختر نبال خود را برای متأخر زن مردانش صیفه می‌کند تا مشاجرات او و زنی تمام شود؛ پدر و مادرهای دیگر چنان غرق در خشونت و اطمین بیازهای ابتدایی خویشند که هر محبتی را از کودکان خود دریغ می‌دارند. در این میان فرهنگی‌ها نیز، به نشان بیرونی عارنگر - کنگاه حضور می‌یابند. چیدن موی بلند ملاح و نحه بین سسیولیک ولی روشن

محدودیتی که امیر حسن چهل تن، به لحاظ موضوع (سوژه)، به خود تحمیل کرده است - نظیر محدودیت موضوعی داستان‌های احمد محمود - در خدمت چیزی است که در کارهای نخستین او رنگ بومی - فرهنگی دارد، و در آخرین اثرش - **تالار آینه** - وجه‌های عام و، بیش و کم، مطلق می‌یابد؛ در حالی که نوشته‌های احمد محمود - به رغم نفوذ زبانی و تکنیکی و ساختاری - از مرزهای ادبیات سیاسی فراتر نمی‌روند.

این موضوع که محور تقریباً همه داستان‌های کوتاه سه مجموعه **صیفه** و **دخیل بر پنجره فولاد** و **دیگر کسی صدایم نزد و دو رمان روضه قاسم و تالار آینه** را تشکیل می‌دهد، موقعیت زن است، رئالیسم فاقد پیچیدگی و ابتدایی که نویسنده - به اقتضای سن خود که در آن وقت حدود بیست سال داشته است - برگزیده، شاید منبعت از تصور محدودی باشد که وی از این شیوه ادبی داشته است - و نویسندگانی همچون دولت آبادی، الهی، درویشیان و عاشورزاده نیز در آن سهیم بوده‌اند. با این حال، بخشی عمده‌ای از سادگی داستان‌ها ناشی از روایت دید است که تقریباً همه جا از آن کودک یا جوانی درگیر حادثه است. استفاده از این زاویه دید، قهرآ، سبب شده است که نویسنده از کار کاویدن درون شخصیت‌های خود معاف شود و به توصیف لایه بیرونی حوادث اکتفا کند. همچنین، این محدودیت تکنیکی موجب شده است تا او از امکانات و طرافت‌های زبانی سرشار، و به تبع آن، از صاعانی که داستان را از پیوستن به رئالیسم سنی باز می‌دارد استفاده نکند؛ همچنان که از رمبه داستان استفاده درخور توجهی نمی‌کند و به فصاحتی مؤثری نیز دست نمی‌یابد. شاید بتوان گفت تنها عصری که سهم غالب را در پیشبرد داستان‌های کوتاه **صیفه** دارد، و بیش از عناصر دیگر برجسته می‌نماید، زبان شخصیت‌هاست.

استفاده‌ای که چهل تن از زبان شخصیت‌ها کرده است، عمدتاً، در جهت شناساندن سطح فرهنگی و پایگاه طبقاتی آن‌هاست؛ و در این کار نکته سگین او بر زبان خاص زبان





چنبره زمان

سعید مهیمنی
دماوند / چاپ اول ۱۳۷۰
۱۷۹ صفحه / ۷۰۰ ریال

چنبره زمان نخستین مجموعه داستانهای سعید مهیمنی، نویسنده جنوبی است که داستانهایی از او در مطبوعات و مجموعه «ار پنجره صوبی» به چاپ رسیده است. این مجموعه شامل ۱۲ داستان است به نامهای: «نوی نامیرا»، «آو» او صخره و دریا، «بازماندگان»، «چمبره بودن»، «در رمانی مضاعف»، «اگر نروید می آییم»، «در آسهای تنهایی»، «سوراخ در سیم خاردار»، «شهای ابری»، «باران استخوان» و ...

کلاس عشق!

عباس چلیپا
مؤلف / چاپ دوم ۱۳۷۲
۸۷ صفحه / ۸۰۰ ریال

از چاپ اول کلاس عشق! چهار و سه سال می گذرد. به دوستاناران صلح هدیه شده و بر روی جلد آن این جمله به چشم می خورد: «نوشتی به دل می شنید که کلمات سیاه آن بشن دهد اول قرمز بود، زیرا قطرات خون وقتی که می ماند سیاه می شود.» نامه یک خواننده نیز ضمیمه چاپ دوم شده است.

کلاس عشق! نمونه داستان هایی است که در ده بیست و سی خواننده بسیار داشته و کلاً می توان نام رمانتیسیم ایرانی بر آن نهاد.

ازاین نویسنده باغ ااسماعیل، سرگذشت بشر، من ازاین پنجره نگاه می کنم، سراب آرزو و جایزه فرهنگی ا قبلاً منتشر شده است.

○ در روضه قاسم، از عناصر اسطوره ای و نمادین تالار آینه اثری نیست.

○ ضعف چهل تن در داستان نویسی از توانایی او در داستان گویی بر می خیزد.

○ صناعت نویسنده در طرح تاریخی وضعیت زن ایرانی - در سه مقطع - بیان دیدگاه او در خصوص زن ایرانی است.

کرده بود بازم تو مشت بایش و رحیم خان، شبای عید نعره ها می زد که نگو به دفعه می خواسته گلابتونو خفه که، الهی نصیب نکنه، پسره خله، به تختهش کمه. همه ایبارو تنه زهر می گفت. گردن تبر خورده ی خودش. ماکه خل گیری [گری] ازش بدیدیم. (صص ۳-۸۲)

با این همه، چهل تن تصویرگر نوید دیبای رمان است. دیبایی اسیر فساد و سنت خودی و فتنه غیر، و داستان های این مجموعه به رغم آسیب دیدن از رئالیسمی یک سویه و خشک، نمایش شتم مصاعفی هستند که بر این دو قشر رفته است

مجموعه بعدی - دخیل بر پنجره فولاد - دو سال بعد (۱۳۵۷) منتشر شد. موضوع این داستان ها نیز همان موضوع پیشین است. زن و کودکی با این حال، خواننده تفاوتی را حس می کند. این تفاوت مربوط به لحن داستان است که ملایم تر شده است. از فضای مملو از خشونت و جدال دیبای آدم های قبل کمتر نشانی دیده می شود و واقع گرایی و بدون نگری نویسنده با مایه ای از درون نگری و روان کاوی آمیخته است. شاید بتوان گفت جذابیت جامعه شناسی وقایع، بیش و کم، جای خود را به روان شناسی آدم ها سپرده است. این اعتدال لحن و صریحی کدتر زبانی - که گهگاه به تصویرهای شاعرانه نیز آراسته می شود -

و فصایی دوستانه تر و صمیمی می آفریند نتیجه تغییر یافتن آدم های داستان است: رباب روستایی با شهری محروم جای خود را به زنان بالکنیه مرفه الحال قشرهای میانی جامعه داده اند، و باطنی نرم خویشی فرهنگ این طبقه جای درشت گویی و هرزه رایی آن یک را گرفته است. گذار نویسنده از پرسوازی های مجموعه صیفه به این دسته اجر - به هر انگیزه ای که صورت گرفته باشد - سرخوردگی از آرمان های مدافع آن طبقه، یا تعمیم تصویر او از زن به طبقات دیگر، با تا کافی دیدن آنها به عنوان موضوع در خور پرداختنی ظریف تر و هنرمندانه تر - به گونه ای ارگانیک در نظم بخشیدن به دیگر عناصر داستان ها مؤثر افتاده است. ریتم کد داستان ها و محدود بودن حوادث و تکیه بر دیبای ذهن و عواطف آدم ها با خود شخصیت ها ملازمه دارد. همان گونه که حدوث وقایع مکرر و خشونت عمل و رفتار و کم اهمیت تر بودن دیبای ذهنی لازمه آن شیوه دیگر زندگی است. اکنون در داستان های اخیر، مادرها همه مهربانند، و مادر بزرگ ها و خاله ها و عمه ها که پیوندهای استحکام بخش یاف سستی خانواده اند، حضور وسیع تری دارند. در داستان سجاده، که طرح آن به طرح داستان عاقبت در مجموعه قبل شباهت دارد، راوی

نجاوز به فرهنگ ملی است. نویسنده بی آن که از موضع سیاسی صریحی جانبداری کند، کودکان طبقات محروم را که مثل زنها مورد پدرفشاری و هتاک و بهره کشی واقع شده اند، دل سوزانه تصویر کرده است. در حقیقت، کودکان راویان همه آن اتفاقات پر از خشونت و زشتی اند، و چنان که پیش از این نیز اشاره کردیم، بیان گزارش گونه و ساده داستان ها، مقدار زیاد حاصل اعمال این راویه دد است. در هر یک از این داستان ها - مثل داستان های کوتاه همپنگری - کودک یا نوجوان راوی با نمودی تازه از پرخاشگری و تباهی آشنا می شود، و حاصل این تجربه را به نوعی باز می تاباند

در پایان داستان صیفه راوی مذبوحانه به جان دری می افند که در پشت آن خواهر نابالغش و صیفه کننده او قرار دارد؛ در ساده از نقش مادرش به زندان احساسی راحتی و آزادی می کند؛ در اسامزاده حس می کند که و غریبه ها به چیزی ازش [خواهرش] کده بودن و برده بودن؛ در مسافر نویسنده از سفر به مثابه وسیله ای برای اکتشاف حقیقت استفاده می کند. مسافر داستان، در واقع خود پسرک است که سفر او را از مرلی به منزل دیگر می رساند؛ و در عاقبت شرمزده از دیدن صحنه ای قبیح تصمیم می گیرد خود را تسلیم رفتاری مشابه کند.

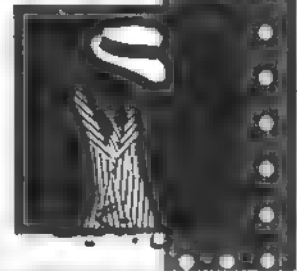
ما، در اینجا، دو نمونه از نثر چهل تن را می آوریم تا توانایی او را هم در تسلط بر زبان و هم در توصیف جزئیات و حرکات نشان دهیم:

[ملاحظه] تو طویله رو به عالم کاه می خوابید و به وقتا نشی عرق می کرد و گرده اش تیر می کشید و تنش به مور مور می افتاد و ته دلش می لرزید و قلبش سنگین می شد و مددناش کلید و تنش صف ترکه خشک می شد و خودشو بلند می کرد و می کوبید کف طویله و زیون می گرفت و کف راه می افتاد از دهش. تا سلطان برسه و با شیشه های آبد های دشنش و بوار بلند فلپاسین، ملاحظه از رعشه افتاده بود و مت به تیکه گوشت کثیف میون پشته ای کاه اروم گرفته بود و گریه شیخ مراد با دو چشم زیتونی وحشی اش به نماشا نشسته بود. (صص ۲-۴۱)

بچه ها به حورده که بزرگتر می شدن، خاک تو سرشون کنن، عاقبت خر می شدن و دمر و می خوابیدن و گلابتون کمر خم می کرد و روشون [تا آن ها را حمامت کد] خدا عالمه چه سری تو کار بود. نمی دونم بزرگتر آوردی، چیزی می خوندن که تا بچه ها از دوازه، سیزده رد می شدن، ترسشون می ریخت. اما معصوم پسر شعیب، بره حره، عول بیابون، از پونزده رد شده بود، و شاشش کف



بیلی بتگیت
ادگار لارنس، دکتر



بهباد برکت
ادگار لارنس، دکتر
قطره / چاپ اول ۱۳۷۲
۳۷۳ صفحه / ۳۶۰۰ ریال

شاید «ای. ال. دکتر» را در بیلی بتگیت نتوان میراث دار همیگویی دانست اما سلوکش در پیشبرد رمان و غنای شخصیتها یادآور مردان خود ساخته صحر، طرد شده و تنهای همیگویی است. تلاشی در بازسازی برهه‌ای از دهه ۱۹۳۰ آمریکا که عصر آل کاپون و گانگسترهای خیابانی بود. تاریخی که صحنه‌های هالیوود را تا مدتها تله‌فی می‌کرد.

رمان به سبک اول شخص مفرد، دارای راوی ۱۵ ساله‌ای به نام بیلی بتگیت است و بیلی تنها، یهانه‌ای است تا نویسنده سیر فروپاشی دسته‌ای از تبهکاران نیویورک را بازگویی کند.

آینده روانپزشکی

دکتر جمشید احمدی
نشر راهگشا / چاپ دوم بهار ۷۱
۱۰۴ صفحه / ۶۰۰ ریال

آینده روانپزشکی متشکل از پنج بخش است و در آنها به موضوعات زیر پرداخته شده. تأیید کارکرد مغز بر رفتار، نقد و بررسی نظریه روانکاوی، واکاوی رفتارگرایی و رفتاردرمانی و فنون رایج آن، زیست رفتاردرمانی، آیینده روانپزشکی و زیست رفتاردرمانی

داستان، که در اینجا نیز یک کودک است، و به کشف مشابهی در مورد مادرش می‌رسد، به خلاف آن یک که به هرزگی روی می‌آورد، در پایان داستان عکس‌العمل متفاوتی نشان می‌دهد:

بغل عمو نیم‌روم که می‌رسیم به خانه تازه صدای اذان حاج اکبر نوبی کوچه پیچیده است. دلم می‌خواهد پنشینم سر سجاده حاله جان. دلم همراه صدای اذان نوبی کوچه پر می‌کشد. باید به کاری کنم که یادم نرود. من وقتی بزرگ شدم حتماً باید زیر بال خاله جان را بگیرم.^(۱)

شخصیت‌های او، به انگیزهٔ خصلت طبقاتی خویش، دست از عناد با خود و جهان برداشته‌اند. موضع مهاجم و منفی کریم، پسرک داستان **هاقیت**، که با کشف نمونه‌ای از دنیای آلودهٔ پیرامون خود جذب قطب فاسد دیگری می‌شود، در این جا در پذیرش عارفانه و سازندهٔ راوی خردسال تحلیل رفته است. همه‌ها و خاله‌ها و مادر بزرگ‌ها که در داستان‌های **هیغه** پیشترید زبان و سلیقه بودند، در داستان‌های مجموعهٔ اخیر تجسم لطافت و مهربانی و رنج دیدگی‌اند.

ایمازهای دینی که در مجموعهٔ پیشین هیچ جایی نداشتند، و نویسنده به اعتبار نوعی رادیکالیسم ابتدایی آنها را حتی کم بها جلوه داده بود، در این داستان‌ها نمود گسترده‌ای دارند. در داستان **از وقتی که قاسم گم شده است**، با ابهام و اشاراتی که به واقعهٔ کریلا دارد، تمام ماجرا در فضای عزاداری می‌گذرد. در بخشی از داستان نویسنده مشخصاً برای القای بیشتر شهادت قاسم به روضهٔ قاسم متوسل می‌شود، مثل صدای اذان که در داستان **سجاده** آرمش دهنده است، در این داستان هم راوی پیدا شدن قاسم را در تداعی جمعی از تصویرهای مذهبی انتظار می‌کشد: من می‌گویم بالاخره قاسم از یک جایی پیدایش می‌شود. از یک جای خیلی دور. از توی شلوغی حرم، از نوک منارهٔ مسجد آشنیانی‌ها که کاشی‌هایش آبی آبیست... (ص ۳۴)

در داستان **دخیل بر پنجرهٔ فولاد** از زبان همان راوی پیشین می‌شنویم که خاله عصمت را به ضربی دخیل می‌بندد تا مشاعرش را باز یابد، ولی بعد او را در ازدحام جمعیت گم می‌کنند؛ و تخیل قومی و مذهبی کودک چنین می‌پندارد که دست بلند مردانه‌ای شامه‌های خاله عصمت را می‌گیرد، و او آن قدر کوچک می‌شود که در کف دست او از پنجرهٔ فولاد بیرون می‌رود و برای همیشه ناپدید می‌شود.

در داستان‌های این مجموعه باز هم زنان و کودکانند که محور رنجند و همچنان در جهانی زشت و تباه به سر می‌یروند. در **از وقتی که قاسم گم شده است**، شهید واقعی مادر است که با کم کردن قاسم زندگی خودش را هم گم کرده است. در **دخیل بر پنجرهٔ فولاد** خاله عصمت در اندوه مصیبتی که بر او فرود آمده دیوانه شده است. در **سجاده** مادر راوی به محض کشیده شده و خاله راوی - به زعم خود وی - از غصه آب شده است. در **چشمی که سلام می‌کرد** صمیمیت دخترکی کردل که می‌فهمد مادرش چه کاره است چرکین می‌شود:

حتماً گریه‌اش می‌گیرد. آرام. مثل حرف زدنش. مثل نگاه کردنش... شاید اصلاً نبیشتی، بعضی را که درون گلوئی تارکش جان

می‌گیرد و آن همه اشک را که آرام پایین می‌آید از گوشه‌ی چشم‌هایش. چون اصلاً چشم‌هایش را بهم فشار نمی‌دهد، اشک‌هایش را با مچ آستینش پاک نمی‌کند و دماغش را هم بالا نمی‌کشد. آرام گریه می‌کند و بعد با نوک پنجه‌های پا از پله‌ها پایین می‌رود. (ص ۶۹)

در این داستان، نویسنده موفق شده است هنرمندانه حس ترحم خواننده را نسبت به دخترک کر و لال برانگیزد. در این جا، از تخیل شخصیت‌های **دخیل بر پنجرهٔ فولاد** - که بعضی شأن اصافی‌اند - خبری نیست، و تمام بردارش داستان در جهت برجسته کردن چهرهٔ دخترک صورت گرفته است، چنان که خواننده در پایان حس می‌کند که کر و لال بودن او چیزی بیش از نقایص جسمانی است. فخر دخترک با راوی داستان عکس‌العمل غیر مفعولانهٔ اوست در برابر کسی که به او اطمینان کرده بود. او نیز چون دخترک راوی **سجاده** و کودکان داستان‌های **هیغه** زشتی جهان را کشف می‌کند.

داستان **درد اول** روایتی است از فساد فراگیر که همچنان زن را می‌جوید. در **درد دوم** برای نخستین بار مرد مرکز توجه قرار گرفته است، و لحن داستان یادآور **چشمی که سلام می‌کرد** است - کشدار و کند و متناسب با کمالات و تنگ حوصلگی و خستگی روحی و علل بودن راوی آن. اما، در مجموع، فاقد زیبایی و تأثیر گذاری داستان دیگر است. در **درد سوم** و **انگار دیروز بود که...** از همان سبک دو داستان پیشین در القای فضایی رمانتیک و بیان نوستالژی استفاده شده است. (نمونه‌های موفق این نوع ادبیات را که خاطرات عزیز گذشته را پارگو می‌کند می‌توان در داستان کوتاه **بعد از روز آخر** مهشید امیر شاهی و در رمان کوچک و زیبای **داستان خانوادگی** واسکو پراتولینی دید.)

ننھا داستانی که در این مجموعه به سبب طنز لحن آن با دیگر داستان‌ها سخفیت ندارد **چراغ قرمز** است.

آنچه در همهٔ داستان‌های این مجموعه - به استثنای **چراغ قرمز** - پیداست نوستالژی شدیدی است که نویسنده در حسرت چیزهای خوب و لطیف از دست رفته ابراز داشته است. در یک جا گم شدن قاسم، و در داستان دیگر گم شدن خاله عصمت است؛ در **سجاده** گم شدن معصومیت مادر در چشم کودک، و در **چشمی که سلام می‌کرد** باز هم از دست رفتن حس اعتماد و دوستی است. در داستان بعدی، گم شدن پاک‌کی یک دختر شهرستانی یا دهانی است در جنگل شهر؛ و در **درد دوم** یاد حسرت بار راوی از روزهای خوش گذشته. در داستان دیگر، از دست رفتن مادر بزرگ‌تره «ثایهٔ حلقهٔ اتصال و وحدت خانواده که همهٔ خانواده دخیل او بوده‌اند تصویر می‌شود. در آخرین نوشته‌های این مجموعه - که بیشتر طرح یک داستان است - حادثه‌ای که نشانهٔ از دست رفتن چیزی یا کسی باشد نمی‌بینیم، اما صرف یادآوری گذشته‌های لطیف - که دیگر تکرار ناشدنی است - برای راوی نوستالژیک است. توجه نویسنده به یادهای گذشته به این معنی نیست که وی موضوع‌های پیشین را کنار گذاشته، بلکه مراد آن است که لحن نویسنده - که ملاً بازتاب نگرش اوست - تغییر کرده است. در این جا، باز هم زنان و کودکانند که همه ج خوار و سرخورده‌اند؛ اما برجسته کردن نمود خارجی یا



گزند باد سید عطاءالله مهاجرانی اطلاعات / چاپ دوم ۱۳۷۲ ۱۱۵ صفحه / ۶۰۰ ریال

کتاب بررسی حرف‌های تازه شاملو در بهار ۱۹۹۰ در کنفرانس دانشگاه برکلی است. حرف‌های تازه‌ای که چنجال به پا کرد و بسیاری را به واکنش واداشت. عنوان سفرنامی شاملو «ایران در سده بیستم» بود و مربوط به داستان کاوه آهنگر و ضحاک ماردوش در شاهنامه می‌شد. مهاجرانی در «سخن اول» بیست و هشت نکته از متن سفرنامی شاملو را برگزیده است و طی کتاب به ارزیابی اندیشه و داوری درباره او و نظرش می‌پردازد.

سرفصل‌های گزند باد عبارتند از: «داوری درباره تاریخ، اسطوره، و تاریخ، منابع اسطوره ضحاک، تئوری طبقاتی اسطوره ضحاک، اسطوره ضحاک و انکار خاطره ازلی».

دست پدرها بوده است.

کیزی که به دست شوهر نجم‌الاسحر کشته و زیر چفته موجدال شده است (بسیار شبیه به صحنه کشتن و دفن ستاره حامله در پای درخت انار در طویا و معنای شب) بیز یا دادان خون و تلخی خود به انگورهای درخت استمرار می‌یابد. و، مالا، نقش اسطوره‌ای و جهان شمولی را که چهل تن از زن رسم کرده است گسترش می‌دهد. به همین منوال، شاه زمان در ماه رخسار تکرار می‌شود ماه رخسار فقط بدان جهت که به شاه زمان شباهت دارد ادامه او نیست، بلکه این رفتار مبهم و تا حدی بیمارگونه مبرزاست که در وجود ماه رخسار نیز شاه زمان را مکرر می‌کند: [میرزا] دست به سوی ماه رخسار دراز کرد. دست‌ها، دست‌های پرمهریک پدر نبود. دست‌های پرتضای مردی بود که به سوی زنی دراز می‌شد. دست‌هایی که می‌لرزید. به سخنی می‌لرزید و کیزی را طلب می‌کرد که ماه رخسار نداشت (۲).

وقایع زمان در روزهای قبل از به توب پسته شدن مجلس می‌گذرد، و ماه رخسار در جریان فعالیت‌های محلی شد دولتی. که از سوی اغلایون فقار تغذیه می‌شود. قرار می‌گیرد، اما دنیای درون زنان برجسته‌تر از دنیای برون آنها ترسیم شده است: دده سیاه، آینه، فخرالحجه، شاه زمان، نیراعظم، ماه رخسار و نجم‌الاسحر. این زن در دل وقایع مهم آن روزها زندگی می‌کنند، اما گویی به جایی دیگر و زمانی دیگر تعلق دارند. انگار بویسنده قصه دارد بگوید زن خارج از تاریخ است، و هویت تاریخی ندارد. اعتقادی که تصور اسطوره‌ای پشتوانه آن است. درجایی از زمان از زمان دده سیاه چنین می‌خوانیم:

هزار سال است زن‌های این خانه به همین درد می‌میرند. خانوم بزرگ هم همینطور مرد. همانقدر جوان و زیبا بود که خانوم مرد... پشت به پشت این درد نوی این خانه ماندگار شده، بی حکیم و بی دواست این درد... این خانه برای همین سامان نمی‌گیرد. توی خاک باغچه، طلسم هزار ساله چال شده. (ص ۱۹۲)

اکنون، اشاره نویسنده به اسطوره‌های سهراب و شیرین و تناسخ زن در گیاه روشنتر می‌شود، و میان خونی که در صحنه پابانی از پای ماه رخسار بر پشتر پدرش می‌ریزد، و استعده ریختن آب حنا از پهلوی او و دریده شدن پهلوی سهراب پیوستگی می‌یابیم - هر چند دور نیست که نویسنده به استلزام جنسی صحنه پابان زمان نیز نظر داشته است.

در آنچه آمد کوشیدیم تا بوشنه‌های چهل تن را بر پایه وحدت موضوعی آنها مرور کنیم. اکنون، باید بیفزاییم که تالار آینه به لحاظ زبانی و ساختاری توفیق چندانی نبافته است. چهل تن در کار داستانی کوتاه بسیار موفق‌تر از زمان است. تالار آینه عملاً از حدود پنجاه اپیزود فراهم آمده که خود بشانه بی‌حوصلگی، یا کم نفس بودن نویسنده در حفظ پیرنگ رمان است. برخی صحنه‌ها به «شات»های سینمایی شبیه است، و در موارد متعدد نویسنده به زبان تصویری سینمایی سخن می‌گوید و نه با زبان و کلام داستان‌نویسی. گویا همین جذابیت زبان سینمایی و تصویری است که چهل تن را به سوی استفاده از

جامعه‌شناختی این امر چندان مورد نظر نویسنده نیست، بلکه او عمدتاً به ترسیم دنیای درون آنها علاقمند است، و از قبل آن چیزی را به نمایش می‌گذارد که می‌توان آن را «حس گم شدگی» نامید: تصویری باشی از خشونت رمانه حاضر در فباس با لطافت دورانی سپری شده. و از این جاست که حضور مکرر عناصر امنیت‌بخش - خانواده - مادر بزرگ، خاله، عمه، و خواهر بزرگتر - را می‌توان روشنتر دریافت.

تصویرگر زنان

هشت سال پس از روضه قاسم رمان تالار آینه منتشر شد، زن - موضوع دبیری و مورد علاقه چهل تن - موضوع این اثر نیز هست. داستان‌های او از صیغه تا تالار آینه، در واقع، در حکم تالاری از آینه‌ست که وجه گوناگون چهره زنی ایرانی در آن‌ها نمایانده شده‌اند. این زنان، به رغم تنوع در رفتار و تعلقات طبقاتی مختلف، وجه مشترکی دارند و آن اسارت است. اینان چه درگیر زندگی عادی باشند، و چه در تلاطم رویدادهای سیاسی و تاریخی زندگی کنند، چه روستایی، چه شهری، چه قاچاقچی و هرزه و سلطه، چه درس خواننده و نجیب‌زاده، همه بندی سرنوشتی مفترند؛ همه عروسک‌هایی هستند در دست قدرتی مسلط، که گه به شکل مرد و زمانی به قالب سنت در می‌آید از دده سیاهی که به حکم شاه هر دو دست او را بر آتش کذب می‌کند، و کیزی که شوهر نجم‌الاسحر او را حامله می‌کند، و آخر سر او و بچه شکم‌اش را با کوبیدن آجر شکسته به شکم او می‌کشد، تا ماه رخسار که تن برهنه‌اش در حمام همچون کیزی یا کالایی مورد معاينه نجم‌الاسحر قرار می‌گیرد، و شاه زمان مادر او که تا روز مرگ و در عین بیماری باید ارضا کننده نیازهای میرزا باشد

سمبولیسم داستان برای افکای بهتر وضعیت زنان از اساطیر سود چسبته است، و نشان می‌دهد که نویسنده با استعده از این تکنیک قصد داشته است وضع همیشگی زن ایرانی را بنمایاند همانند سازی ماه رخسار با سهراب در صحنه حمام کبابه از فریانی شدن او به دست نسلی دیگر است، و اگر نویسنده آخرین سطر این صحنه را که در حقیقت تفسیر روشن او از وضعیت ماه رخسار است حذف می‌کرد، ارزش سمبولیک آن جنبه هنری بیش‌تری می‌یافت؛ خاصه آن که نقطه‌ای پیش از آن ماه رخسار از دیدن نقش کشته شدن سهراب به دست پدر بر دیوار حمام ابراز انزجار کرده است: «سریلند کرد. ماه رخسار دست به پهل داشت و از میان انگشتانش آب سرخ حنا قطره قطره بر سنگ می‌چکید.» این تصویر آشکارا یادآور دریده شدن پهلوی سهراب یا خنجر رستم است، و بیان نمایی فرزندکشی در همین صحنه، ماه رخسار نقش سربینه حسم شاه پدري را به یاد می‌آورد که در آن شیرین در چشمه آب تنی می‌کند. این استعده به لحاظ تطبیق اجزاء آن با موقعیت ماه رخسار به خوبی در بافت این بحثی از داستان حامی‌گیرد، و بار دیگر ابزاری را که نویسنده از زن ایرانی ترسیم می‌کند قوت می‌بخشد. از عهد ساسانیان - که پرویز به چشم خریدار تن شیرین را تماشا می‌کرده - تا روزگار قجر - که نجم‌الاسحر همان کار را با ماه رخسار می‌کند - موقعیت زن دگرگونی نپذیرفته است. او با ملمه هوس‌رانی پرویزها یا کشته

زخمه جنون

رحمانیان حقیقی

فردوس / چاپ دوم ۱۳۶۹

۱۴۴ صفحه / ۷۰۰ ریال

کتاب، مجموعه ۵۰ شعر از این شاعر است. در شعر شوربختی آمده شده: جام من لبریز آه سرد! / تاک من در ریشه های درد! / سایه ام - / سرگشته در پسکویه های بچ ترید / دوسه انگیز - / نورکهرایی می کشد دامن / به حجم ساحل مخموم شرعی خیز / ... از این شاعر تاکنون کتابهای فانوس و چاووشی منتشر شده است.

امداد دندانپزشکی

مری دیکسون

ترجمه فرناستیار

انتشارات مازیار

چاپ اول / ۱۳۷۲

۲۰۰ صفحه / ۲۰۰۰ ریال

کتابی است از «مجموعه امداد»، در زمینه کارهایی که مردم می توانند برای مراقبت از لثه ها و دندانهای خود و دیگران انجام دهند. کتاب شامل دو بخش است: بخش اول (فصل ۱ تا ۵) شامل آموزش و یادگیری درباره روش پیشگیری بیماریهای دندان و دهان است و بخش دوم (فصل ۶ تا ۱۱) تشخیص و درمان ناراحتی های شایع دندان را مورد بررسی قرار می دهد.

نویسنده کتاب را به زبانی ساده و واضح نوشته است. او به جای به کار بردن اصطلاحات علمی ناآشنا از نامهای معمولی و ساده استفاده کرده است.

از «مجموعه امداد» تاکنون کتاب امداد پزشکی منتشر شده است.

زبانی شاعرانه سوق داده است. پیش از این دیدیم که در مجموعه صیغه، عمده هم او متوجه استعاده یی در بزم از زبان شخصیت هاست. اکنون، در **رمان تالار آینه**، چهل تن به گونه ای دیگر یا مسئله زبان درگیر شده و حاصل این درگیری آشکارا، به تضعیف رمان انجامیده است، زیرا سراسر آن از توصیفات و تعبیرات شاعرانه اشباع است. از سوی دیگر، انتخاب زمینه تاریخی دوران قاجار نویسنده را ناگزیر از آن ساخته است که از زبانی کلیشه ای، و گهگاه مبتذل، بهره گیرد که در نتیجه به انسجام زبانی و بافت کلامی - و در یک کلام «سبک» - رمان لطمه حورده است. برای نمونه **بند دل شاه زمان پاره شد**. **یکهو سیف الدین میرزا از راه رسید؛ قهقهه کیف آور** (که منظور «از سر کیف» است)؛ **یاریک چون یک تار مو غسیب دلپسند؛ نگاه مرد مثل شمشیر قلبش را می شکافت؛ در گردایی از نیاز و تمنا و شور فرو می رفت؛ تن بلوری ماه رخسار؛ چون برقی از آسمان فرود آمده بود؛ معصوم و بی پناه، خو نکرده به بی مادری، بهت زده و خاموش؛ نگاهی که تلالوش شب را به آتش می کشید** (در برابر این ترکیبات کلیشه ای، نویسنده سخت دلباخته تعبیرات شاعرانه نواست). **کرباس زیر همه؛ برقی فلزی گونه های خیس؛ بوی حادثه؛ افت و خیزی میرا؛ تیری در نگاه؛ زنی مثل یک معجزه؛ دندان خشم بر لب؛ احساسی شگفت؛ هجوم حسی محو و گنگ**. گرایش به استعاده از زبان شاعرانه و رمانتیک تعبیرات حسو مانند لطف و بی مثنای را پدید آورده است؛ **لنگه در خانه ها باز بود، خانه ها آماده می شدند تا در سر نوشت شهر شریک شوند؛ سه قزاق خود دناو بی شکیب گذشتند... بی هیبت و خوار می نمودند و ترسی بر نمی انگیزختند؛ هیبت ترسناک؛ رعد مهیب و مداوم؛ سایه رعب آور؛ مرعوب منظره هول آور؛ چشم ها را با نقاب پلک پوشانده؛ می رفت تا در برابر کشف قطعی یک خیال مبهم تسلیم شود؛ چگونه خبر را خواهد شنید؟ (از شنیدن خبر چه واکنشی نشان خواهد داد؟)؛ زوزه می کشید و قدرت فریاد داشت؛ چشم های ماه رخسار به سوی پنجره ها برقی زد؛ سینه های که در خم کوچه ها یا نهانگاه دکان ها و خانه، پر نفرت و ترس از چشم ها نهان می شد؛ کتف های ماه رخسار را به بالا هل دادند.**

امیر حسن چهل تن - در کار نویسندگان دیگری همچون سیمین دانشور و مهیند امیرشاهی و شهرش پارسا - بر تصویرگر جهان زن است. او بر رمنتهای تیره، چهره های درهم و نازیا - اما بسیار نزدیک به واقعیت - از زن ایرانی رسم کرده است، زنی که ستم پذیری صورت او را بی شکل و هویت او را مسح کرده است. زنان داستان های او، به رغم تنوع و کثرت - ماهیتی یکسان دارند. در دیبا آنها قریب است که بر یک پاشنه می چرخد. اینان، به تعبیر شاملو، «بیرون زمان ایستاده اند».

در جنبه قدرت و سنت

روضة قاسم (۱۳۶۲)، که تاکنون اجازه انتشار نگرفته است،

محسین تلاش ناموفق چهل تن در بسط داستان کوتاه از **زمانی که قاسم گم شده است** به رمان می باشد. فرهاد، راوی داستان، نوجوانی است حدوداً ۱۳ ساله، که برادر قاسم است. از گفتگوی شخصیت ها در می یابیم که قاسم، دانشجوی رشته علم و صنعت، مدت دو سال و هشت ماه است که طاهر! به دلیل فعالیت های سیاسی، نابدید شده است. قاسم، پس از آزاد شدن به رغم وضع روحی ناپسامان، با دختر حاله اش کوکب ازدواج می کند؛ اما پس از مدتی به علت و غامت حال و دخالت مهندس اشتری، که مأمور ساواک است، او را به آسایشگاه امین آباد منتقل می کند. قاسم پس از مرخص شدن با ردیگر فعالیت ضد رژیم خود را پی می گیرد. فرهاد ۱۳ ساله، بی آن که از کم و کیف جریان دقیق آگاه باشد، به مبارزه می پیوندد.

چهل تن چاره تبدیل داستان کوتاه به رمان را در افزودن چند شخصیت دیده است؛ اما با وجود این، تنها موفق می شود چهره مادر قاسم و همه بلفیس را روشن و دقیق نقاشی کند؛ و از پدر و آقای اشتری و ملا حسین و زن او و کوکب جز طرح های کم رنگی به دست نمی دهد. مضمون اصلی داستان که به ظاهر روان شناختی می آید - با گشایی یک نوجوان به عوالم تن و سیاست - مضمون فرهنگی مورد علاقه نویسنده است؛ موقعیت زن سستی ایرانی - چهل تن در جایی **روضة قاسم** را رمانی در محکومیت «عشونت سیاسی محمدرضا شاهی»^(۳) دانسته است. اگر چهل تن نگارش این رمان را با یکی از دو قصد روان شناختی یا سیاسی آغاز کرده است، باید گفت در هیچکدام توفیق نداشته است، چرا که حاصل کار آشکارا صیغه فرهنگی دارد.

همین نکته در مورد رمان بعدی او **تالار آینه** نیز صادق است. در آن رمان هم زمینه تاریخی داستان خبر از اثری سیاسی می دهد؛ اما پس زمینه سیاسی داستان، تمهیدی است برای طرح موقعیت عام زن ایرانی البته، استفاده چهل تن از بعضی عناصر نمادین، رمان را از پیوستن به زائر رئالیسم فرهنگی نجات داده و آن را به حد رمانی فلسفی نزدیک کرده است.

در **روضة قاسم**، اما، از عناصر اسطوره ای و نمادین **تالار آینه** اثری نیست، و نویسنده بیشتر ترجیح می دهد در چار چوب داستان نویسی سنتی حرکت کند، و از داد و جبهه ای جهان شمول به زنان داستان اش امتناع می کند. چهل تن، که در آغاز داستان با دو راوی - عمه بلفیس و فرهاد - شروع می کند، خیلی زود کنترل روایت را به کودک می سپارد. این نکته در آسیب شناسی تکبکی مربوط به رمان نویسی در خور توجه است؛ و آن این که نویسنده از اعمال کنترل بر چند زاویه دید ناتوان است. او با یک راوی و یک نظرگاه راحت تر کار می کند تا با شبکه درهمی از صرگه های چند راوی. چهل تن در همان اوایل داستان، تکبیک جریان سیال ذهن را هم کار می گذارد؛ و این خود نشانه دیگری است که او چندان به کار کاویدن درون آدمها توجهی ندارد. حذف در عصر از رمان - یک راوی و تکبیک یاد شده - بیرنگ داستان را به مسیری می اندازد که دلخواه چهل تن است، و به او امکان بیشتری برای مانور می دهد؛ رئالیسم اجتماعی، از همان نوع که وی در **صیغه** بر آن تکیه کرده بود.

شاید طرح این نکته عجیب، و بلکه منافض، به نظر آید، اما



منتشر کرده است:
۱۳۷۲

شلیک به قاضی پرایس
(مجموعه چند داستان کوتاه از نویسندگان آمریکایی)
نوبت

نوشته لوییچی پیراندلو
چراغهای رابطه
خاطره حجازی
پرده خانه (نمایشنامه)
بهرام بیضایی
مردمان عصر پنجشنبه
(دفتر شمر)

احمد اکبر پور
نقش زنان در توسعه
کار مشترک دفتر مور زنان
ریاست جمهوری و صندوق
گردکان سازمان ملل
متحد (یوسف)
کتاب تهران
حلد سوم
داستانهای کوتاه
جمشید خانیان
تهران -

صندوق پستی ۵۸۱۷-۱۵۸۷۵
تلفن: ۶۵۷۴۲۴
بخش چشمه: ۶۴۶۳۲۱۰

نام و ندای دینی برای ارائه شخصیتی استفاده کرده است که هیچ
تعلق خطری به فرهنگ دینی و سنتی ندارد.
چنان که پیشتر نیز گفتیم، روضه قاسم به رغم دو وجهه
سیاسی و روان شناختی حول همان موضوعی می چرخد که محور
رمان بعدی او را نیز تعیین می کند. وضعیت زن ایرانی این مادر
قسم است که با گم شدن او گم می شود، و با پیدا شدن قاسم خود
را بار می یابد، او تجسم مادر ایرانی است که همیشه عزای
فرزندش را دارد؛ همچنان که زن ملاحسبی به کیوتراهایی که بر اثر
حملة گریه زخمی شده اند دوا گلی می زند. (یک صحنه سمبولیک
دیگر: نیروی مهاجمی که همیشه در کمین شکار است، و گهگاه
بیز موفق می شود).

تاکید نویسنده در پایان داستان بر تداوم راه قسم از سوی
فرهاد تاکید بر همان مصمون است؛ و آن به قصه خشونت سیاسی
یک رژیم و الترام خوانان به عمل سیاسی است، و به کشودن
دریچه های تازه به روی یک نوجوان؛ بلکه حکایت رنج پایان
نیافتنی زن ایرانی است، زنی که عمه بلقیس بخشی از تاریخ او را
از دوران رضا شاه روایت می کند؛ همچنان که پیش از او در قالب
زن های رمان تالار آینه و پس از او نیز در هیئت مادر و خاله
راوی داستان روضه قاسم بازتابانده شده است. صنعت چهل
تن در طرح تاریخی وضعیت زن ایرانی - در سه مقطع محمد علی
شاه، رضا شاه و محمدرضا شاه - بیان دیدگاه او در خصوص زن
ایرانی است، طرحی تاریخی از چهره زن که در عین حال عدم
تعلق او به تاریخ را می نمایاند: دیدگاهی تیره اما شفاف. آمیز هر
چند آمیخته به افراتی - که یادآور علی محمد افغانی در توهیر
آهور خاتم است - انسانی در چهره قدرت و سنت.

ادامه دارد

حقیقت آن است که نقطه ضعف چهل تن در داستان نویسی از
توانایی او در داستان گویی بر می خیزد. مراد من آن است که گاهی
نویسنده ای چنان شیفته یکی از نقاط قدرت خود می شود که جز
آن به چیز دیگری نمی پردازد. قدرت چهل تن در داستان گویی، به
ویژه در ارائه زبانی، عمیانه و مشحون از اصطلاحات و ترکیبات
سنتی، بیابگر آشنایی قابن نحسین او با رین فارسی است - و این
امتیازی است که در جمع نویسندگان معاصر ما زیاد دیده نمیشود.
اما او معلوب همین توانایی است از نمونه های دیگر که در آنها
هم گهگاه تسلط زبانی به صورت سلطه زین پر نویسنده در
می آید، می توان از دولت آبادی و جولایی و غزاله علیراده نام برد
در همین راستا می توان از احمد محمود و گلشیری و سیمین
دانشور یاد کرد که اسیر زبان نیستند، به تعبیر روشنتر، برای دسته
اخیر، زبان ابراری است که در دست آنها ست، و حال آن که، در
مورد دیگر، زبان حکم اسب سرکشی را دارد که سوار کار قادر به
مهار آن نیست. در جایی از داستان راوی می گوید: «ما منیر (ناده)
است گیر چاه عمه بلقیس» (۴) در حقیقت، نویسنده خود از
ویراجی عمه بلقیس آگاه است، اما قدر نیست «پروگویی» خودش
را کنترل کند؛ و از همین رو، در سراسر داستان، به هر بهانه برای
او و دیگر زبانی درگیر حادثه، تمهیدی فراهم می سازد تا، نه
ویراجی آنها، بل مهارت خود را در تسلط بر زبانی آکنده از
اصطلاحات کوچه و بازار به نمایش بگذارد. پس بی دلیل نیست
که مردها تقریباً هیچ جدی مهمی از داستان را بر نمی کند.

نویسنده از آفریدن هر حادثه ای در داستان طعمه می رود؛ و
البته، این برای داستانی که مشخصاً رئالیستی است، نقطه قدرتی
به شمار نمی رود. تمام داستان توصیفهای مکرر اشک ریختن و آه
کشیدن زنان در گم شدن قاسم است. وقایع فرعی داستان، مانند
بستری شدن قاسم در آسایشگاه و ازدواج او و آغاز مجدد فعالیت
سیاسی در حد اشاره غور شده اند و کوکب را فقط به کمک یک
جمله می شناسیم که همشکر قسم است. موضوع آشنا کردن
نوجوان راوی با عرصه های جدیدی از حیات - یعنی پاکت های -
بیز به جد گرفته نمی شود، چرا که تقریباً هیچ حادثه مهمی در
زندگی او رخ نمیدهد. شاید به همین دلیل است که راوی در پایان
داستان هنوز همان زبان و نکه کودکی را حفظ می کند؛ همچنان
که ورود او در فعالیت سیاسی بیشتر تحمیلی و مشخصاً بارتابنده
عدم صداقت و نداشتن اصول اخلاقی محکم قاسم است تا
انتخاب آگاهانه او آزاد خود وی. حرکت غیر مسئولانه قاسم -
سپردن ساک کتاب و کتمان حقیقت از فرهاد - تصویر گم رنگ، اما
به هر حال مثبتی را که نویسنده ترسیم کرده بود، بالکل مخدوش
می کند. برخی حرفهای راوی آن قدر کودکانه است که حواسده در
به هنجار بودن او تردید می کند؛ و پاره ای از فصاحت هایش
منتفیماً داوری های خود چهل تن است.

رمان بیش از آنچه به قاسم مربوط باشد، به مادر و خاله ها و
عمه او مربوط است. فضای داستان تا پیش از طاهر شدن قاسم
چهره مطبوعی از او را ترسیم می کند؛ اما پس از چندی که از
حضور او در داستان می گذرد به سرعت جذابیتش را برای
خواننده از دست می دهد. چهل تن زن عامی را استادانه تر تصویر
می کند تا روشنفکر را. به علاوه، روشن نیست به چه مناسبت از



ARAST آراست

نشر آراست منتشر کرده است

پطرکبیر

تألیف

جليله پژمان

صندوق پستی ۴۹۹۵-۱۹۳۹۵

تلفن ۶۴۶۱۷۸۸

شاعران درد مشترک

زاده اضطراب جهان

(۱۵۰ شعر از ۱۲ شاعر اروپایی)

ترجمه محمد مختاری

نشر سمر / ۱۳۷۱

۲۸۴ صفحه / ۲۳۰۰ ریال

«شادی» و «رنج» انسانها دو روی سکه شعرند که شاعر آن را عمیق‌تر از دیگران می‌بیند و با حس درون در هم می‌آمیزد. ولادیمیر هولان یکی از شاعران بزرگ چک، پندار شاهرانه را این گونه در «میان» می‌شاید!

میان پندار و واژه / پیش از آنکه بتوان دریافت، هست / پندارهایی هست که واژه‌هایی برایشان نمی‌توان یافت / اندیشه گم شده در چشمان یک تک شاخ / بار دیگر در خنده مگی پیدا می‌شود (ص ۱۲۲)

زاده اضطراب جهان مرصه اندیشگی شاعرانی است که ظاهراً به لحاظ جغرافیای سیاسی و منطقه‌ای در این مجموعه، در کنار هم آمده‌اند. اما در باطن، فصل مشترک اینان، همانا «اضطراب» تاریخی دورانی است که در آن هویت فراموش شده انسان به دنیای تجربه راه یافته است. در ساحت شعر این گروه از شاعران، بار «شجاعت» با سنگینی فراوانی خود را نشان می‌دهد، زیرا شعر این شاعران نشانگر ذات عمیقاً سیاسی و فرهنگ بشری نیز هست، شعری که در «انزوا» و «سکوت» و «نموا» نیز بدان گونه سیاسی مانده است که در دل هر آدمی می‌ماند» (ص ۱۷)

به عبارت دیگر، در این مرصه ما با شاعرانی روبرو هستیم که علاوه بر مرزهای مشترک جغرافیایی تجربه دو جنگ انسانسوز را پشت سر دارند و در پی آن، سالهای زیادی را با نظامهای جبار زمانه خویش سر کرده‌اند و در ستیز با شرایط «مسلط» زیسته‌اند. بی‌شک بیشترین «مضامین» شعری اینان نگوشتن آزادی‌کشی «چه در اردوی سرمایه و چه در اردوی کار» است. از طرف دیگر، تجربه شعری این گروه از شاعران به عاشقان «آزادی» می‌آموزد که دیگر نمی‌توان «ارزش آدمی» را قربانی «جباریت» کرد و به جهانهای واهی، خلاقیت هنری را در بند انداخت. مارینا تسوتایوا یکی از شاعران مطرح این سالها، در بخشی از شعر «حقیقت را» به شیوه‌ای طنزآمیز از «شب» حرف

طرح این نکته هوشمندانه در زاده اضطراب جهان که «تجربه شعری هیچ شاعری، تنها تجربه یک تن در یک زمان و یک کشور نیست، بلکه تجربه‌ای است که به همه معرفت بشری و همه زبانها و اقالم فرهنگی تعلق دارد» (ص ۲۶) به ما این فرصت را می‌دهد تا نگاه خود را از مرزهای تکرار شعر خودی، فراتر ببریم و به جهان شعر به گونه دیگر بنگریم، جهانی که زاده ارزشهای همانند شاعرانی است که جدا از «باید»ها و باورهای تحمیل شده، به اسطوره‌ها و آرمانهای والای انسانی وفادار مانده‌اند.

در این خصوص سخن دلنشین آنتونین بارتوشک شاعر صاحب‌نام چک در این مجموعه، ما را با نقش «شاعران» آشنا می‌کند: شاعرانمان را می‌بینیم / سالها چون کرمهای ابریشم پيله می‌تند در سیه‌روزی / سالها خورشید تاریکی تابید! / خون به جای باران بارید / گل ولای تا به دهانمان رسید / آنگاه در میان توت‌های تازه امید / چشمی تیزبین توانست / جنبشی پس خفیف را در شاخه‌ها / تمیز دهد / در توتستانهای پر برگ / در پيله‌های عشق / واژه‌هاشان را با نخلهای ابریشمین کلامی خاموش / رشتند / پس برهنه نمی‌مانیم / هگامی که پدیدار شویم / در روشنائی واقعیت (ص ۲۶۶-۲۷۵)

بارتوشک شاعران را چون کرمهای ابریشم می‌بیند که چگونه سالهای رسیدن به توتستانهای بزرگ را به انتظار ایستاده‌اند، تا در روشنائی واقعیت تکلیف واژه‌های خاموش را یکسره کنند! برای رسیدن به چنین غایتی «شاخکهای حساس شعر همواره آماده تشخیص و تقی بر عامل غیر انسانی است» (ص ۲۰)

شاعر با ابراز زیان‌توان است زیبایی و زشتی را هنرمندانه عینیت ببخشد. شاعر در کالبدشکافی واژه، عشق را برهنه می‌بیند و نشانه‌های خودکامگی را با استادی تمام تصویر می‌کند.



می‌زند!

حقیقت را می‌دانم / تمام حقایق دیگر را واگذارید /
مردم هیچ کجای زمین نیازی به مبارزه ندارند! / بنگرید -
شامگاه است، بنگرید، تقریباً شب است! / از چه سخن
می‌گویید، شاعران، عاشقان، ژنرالها؟ (ص ۴۳)

همچنین از زبان «تاریخ» به این اعتراف سنگین می‌توان
گوش سپرد که این قبیل شاعران «کسانی نبوده‌اند که در برابر نظم
و نسق مسلط، خود را به «درون خویش» تبعید کنند و با گریز به
نوعی «مهاجرت درونی» از واقعیات زمان دور بمانند، تا به
هنگام سقوط نظم مسلط، خود را از آن میرا بنامند و کمال فردی
خود را باز نمای کنند. اینان در انزوا و وحشت خود، وجدان
ملیت خود و آدمی شده‌اند» (ص ۱۷ - ۱۸).

با توجه به ساختار و بگوش شاعران گرد آمده در زاده
اضطراب جهان به این داوری می‌توان رسید که وجوه مشترک
زبان شعری این گروه، همانا «نوآوری» و «نگرش تازه» نسبت
به انسان و گسترده‌گی حوزه «اعتراض» در برابر حکومت‌های
خودکامه است. چرا که کند و کاو در رویدادهای تاریخی و
سیاسی معاصر به ما می‌گوید که بسیاری از شاعران این بخش از
اروپا، همواره در موقعیت: مرگ، جنگ، استبداد و حبس اندیشه
زیسته‌اند و «سرنوشت مشترک و هویت شعرشان همه همساز با
آن موقعیت تراژیک است» (ص ۲۱)

در این مجموعه، ما با شاعران صاحب سبکی چون: مارینا
تسوتایوا، ویزلا ونزوال، پتر هوفل، ولادیمیر هولان، چزاره پاوزه،
چسلاو میلوش، یوهانس بوبروفسکی، پل سلان، زیگمو هربرت،
فریک یوهانس و جوزف برادسکی آشنا می‌شویم. در این
فرصت، مروری می‌کنیم به بخشهایی از شعر و اندیشه این
شاعران:

۱) مارینا تسوتایوا (تغزل بی‌پناه): از وی به عنوان شاعری
تبعیدی و دل‌تنگ می‌توان نام برد، که هیچوقت «نتوانست جایی
برای خود بیابد» و او «حلقه پایانی زنجیره خودکشی شاعران در
دوران استالینی بود» (ص ۳۳) شاعر «امتناع» خویش را در
«شعرهای سرزمین چک» به زیبایی بیان می‌کند:

چه اشکی اکنون در چشم می‌دمد / با خشم و عشق /
اشک چکسلواکی / اسپانیا در خون خویش / ... من
امتناع می‌کنم از بودن / در تیمارستان نا انسانی / امتناع
می‌کنم از زیستن / با گرگهای بازار (ص ۴۷)

۲) پتر هوفل (مرثیه در مکاشفه): شعرهای هوفل اغلب به
طرح مسایل «روستا» اختصاص دارد و نگاهش نسبت به اشیا و
آدمها «سنی» است. شعرش «از موقعیت سخت سیاسی و
تنهایی و انزوا و درد جدایی از زندگی فعال اجتماعی شأت
می‌گیرد» (ص ۹۴) در شعر «سفر» بوی طبیعت و روستا به وضوح
حس می‌شود:

آرایش خزانی سپیدارها / و دهکده‌ها محصور / در
سگان لاینده / کلون دروازه / محکم افتاده است / طلا
پنهان / در دیگ آهنی زنگ زده (ص ۱۰۹)

۳) ولادیمیر هولان (نجوای واقعیت و روایا): شاعری ضد
فاشیست و ملی‌گرا بود و به جرم «فرمالیست» بودن در دوره

«تراژیک» تحت فشار حکومت چکسلواکی قرار داشت.

شعر هولان، تلاشی ست برای دستیابی به «دهن و زبان مصر
خویش» وی در انتقاد از موقعیت «زندگی» را این گونه ارزیابی
می‌کند:

بودن، می‌باید زندگی کنی / اما نغواهی بود، زیرا
زنده نیستی / و زنده نیستی زیرا عشق می‌ورزی / زیرا
حتی خودت را دوست نداری / همسایه‌ات را به کنار (ص
۱۱۵)

۴) چزاره پاوزه (عاشق به روایت زمین و مرگ): «پاوز» به
روایتی بنیانگذار ادبیات نئورئالیستی ایتالیا است. «مواجهه با عشق
و مرگ» بزرگترین دغدغه‌اش بود و «تغزل درون، هجوم مرگ،
چهره جهان، سرنوشت انسان، جلال عشق و معشوق و عاشق و
...» در فضای شعری‌اش جایگاه ویژه‌ای دارد. او در سال ۱۹۵۰
خودکشی کرد. پاوزه در شعر معروف «مرگ خواهد آمد و با
چشمان تو خواهد گریست» توصیف تازه‌ای از مرگ بدست
می‌دهد:

مرگ خواهد آمد و با چشمان تو خواهد گریست /
مرگی که از صبح تا شب با ماست / بی‌خواب و گنگ
مانند الفوسوس قدیمی / با ردیلتی جاهلانه / چشمانت
واژه‌ای تهی خواهد بود و / فریادی فرو نشانده و سکوتی
/ بدین سان هر روز صبح / می‌بینی‌اش / وقتی تنها خم
می‌شوی رو به آینه ... (ص ۱۷۱)

۵) چسلاو میلوش (هجرت از فاجعه به جوهر شیء):
روایای شعر میلوش به شیوه‌های مختلف و با رنگ و بوی «روح
قرن هجدهم» همراه است. او در برابر این پرسش که مقصود از
شعر چیست؟ می‌گوید: می‌توانستم در چند کلمه مقصودم را بیان
کنم، لزومی به نوشتن نبود» (ص ۱۸۰) در بخشی از شعر «سرود
پایان جهان» با نازک اندیشی خاصی لحظه «پایان جهان» به
گونه‌ای واقعی نشان داده شده است.

۶) ویزلا ونزوال (دری بر اقیانوس): در شعر این شاعر
«مطلق درونی تغیل» از کارکرد ویژه‌ای برخوردار است. او از
جمله شاعران سو رئالیست اروپاست که نامش در کنار الوآر
آمده است زبان شعر ونزوال برگرفته از هویت «زبان شهر و اشیا»
تاریخی و اجتماعی «زمانه خویش است و شعرش بیشتر در
وصف «پراگ» است.

«پهر است / پراگ دارد می‌خواهد / اما هنوز بیدار
است / چون اژدهایی افسانه‌ای / کرگدنی مقدس که
قفس آسمان است ... (ص ۸۳)

۷) یوهانس بوبروفسکی (مرثیه تکه تکه شدن): شعر
بوبروفسکی کارکردی مردمی دارد که در آن «ماهگیران و
عاشقان جوان و دهقانان» حضوری جدی دارند. او «گذشته» را
در گذر از «اکنون» می‌بیند. بوبروفسکی در شعر «آشیان پرند»
به سادگی سخن می‌گوید:

آسمانم / با آسمانت عوض می‌شود / پس کجوترم نیز /
اکنون / فراز آسمانت می‌برد / دو سایه می‌بینم / فرو
می‌افتند / در مزرعه جو... (ص ۲۲۰)

پل سلان (شعر اشاره‌های پنهان): پل سلان شعرش را «با

ستاره‌ای در مشت



ستاره‌ای در مشت

محسن سیف
مژگان / چاپ اول ۱۳۷۱
۱۲۶ صفحه / ۱۵۰۰ ریال

کتاب دارای سه داستان کوتاه با نامهای
«چنگل آسفالت»، «قاصدک و باد» و
«ستاره‌ای در مشت» از محسن سیف است
که نام نویسنده به اشتباه بر روی جلد محید
سیف چاپ شده‌است.

شخصیت‌های اصلی هر سه داستان از میان
افشار تحتانی و حاشیه‌ای جامعه انتخاب
شده و نویسنده بدون تلاش برای دستیابی
به فرم و زبان مناسب، به روایت ساده
داستان و همدردی با طبقات فرودست و بیاب
ساده دردها و آرزوهای شخصیت‌های خود
می‌پردازد.

«چنگل آسفالت» روایتی است از
زندگی پسر بچه‌ای لال و بی سرپرست که با
جمع‌آوری نان خشک و زباله‌های پلاستیکی
و فروش آنها زندگی بسیار دشواری را
می‌گذراند و با پیدا کردن یک آدم آهنی در
بین زباله‌ها زندگی او رنگ دیگری می‌گیرد
و او را مجبور به مبارزه در برابر کسانی
می‌کند که می‌خواهند آدم آهنی‌اش را از او
بگیرند. «قاصدک و باد» قصه‌ای است از
زندگی پسر بچه‌ای فقیر که بادیادکش را باد
از دستش می‌رباید و او برای گرفتن انتقام،
می‌رود تا لانه باد را پیدا کند.

حافظ موسوی



فردها / چاپ اول ۱۳۷۱
۲۵۲ صفحه / ۳۴۵۰ ریال

نشانه‌شناسی مطایبه تحقیقی است ارزنده درباره مطایبه از دیدگاه نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی. کتاب شامل چهارمقاله اصلی (تألیف) با ناهای «پیرمژد نویندۀ دن کیشوت» و «درستایش حماقت» و «ساحت‌های بی‌معنایی» و «مرد و پروانه» و «جهازیست (ترجمه) با عنوانهای «شعر بی‌معنا» از جورج اورول، «دفاع از بی‌معنایی» از گ. ک. چستر تون، «جُمعی در ادبیات فارسی» از آرتور کریستن سن و «قصه‌های آدم احمق» از آستی آرتر و هسچس کتاب‌شناسی گزیده مطایبه است. نویسنده درآمد مقاله اول می‌نویسد: «در مقاله حاضر می‌کوشیم به این پرسش پاسخ دهیم که چگونه متن مطایبه آمیز را از متن جدی بازمی‌شناسیم و معیار این شناسایی چیست؟ می‌خواهیم لطیفه‌های فارسی را اردیدگاه نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی بررسی کنیم. هدف ما بررسی ساختار لطیفه‌های فارسی است. نویسنده در مقاله دوم ویژگی‌های متنی - ساختاری حماقت، آنگونه که در قصه‌های احمقان (مثلاً ملا نصرالدین) تبلور می‌یابد را مورد بررسی قرار می‌دهد. مقاله سوم تحقیقی است در ساختار متون بی‌معنا به طور کلی و نمونه‌های آن در ادبیات فارسی

مقاله چهارم همان‌طور که از عنوان فرعی آن پیداست، جستاری است دربارهٔ جنباس در مطایبه و انواع آن، با ذکر نمونه‌هایی برای هر مورد

حافظ موسوی

نقد / دوره نو / ۶ / ۷۴

عشق سرشار به زندگی و اسان» در می‌آمیزد و دنیای غم‌انگیز «حک» را به گونه‌ای «وهم‌آمیز» نشان می‌دهد. جنبه‌های «مرگ و سکوت» بیشترین فضای شعرش را اشغال کرده است. در شعر «از تاریکی به تاریکی» زبان ابهام‌آمیزش شاعر حس می‌شود.

چشمانت را گشودی / ظلمت را زنده دیدم / از درونت به بستر فرو می‌نگرم / جایی که هم از آن من است و می‌زید / آیا قایقی است آن؟ که در حال گذار بیدار می‌کند؟ / نور چه کسی می‌تواند در پی من باشد / تا قایقرانی را بنمایاند (ص ۲۹۰)

۹) آنتونین بارتوشک (توازن انگیزه‌های ناسازگار): آنچه که در شعر باتوشک بیشترین جلوه را دارد، درهم آمیختگی «رویا» و «واقعیت» است که شاعر همواره «از اولی در دومی بیدار می‌شود» (ص ۲۶۸). شعر «اندوه» نمونهٔ درخشانی از این دست شعر به حساب می‌آید:

کل جهان / گورستان عظیم عشق / درختان سبز / در امتداد دیوار / رویای باد / که برای ابد / به خواب رفته است / و هنگامی که صبح می‌دمد / تک شعاعی از آفتاب / اینجا فرو می‌افتد / که فرویگاهان / برای آخرین بار روشن خواهد کرد / نام مرا بر سنگ گور (ص ۲۷۱)

۱۰) زیگو هربرت (عزت تمدن و وحشت): شعر هربرت شعر ایستادگی در برابر ستم است. «طنز» با پیشی خاص در شعر این شاعر بلند آوازهٔ لهستانی راه یافته است. «طنزی که البته نه صدای شعر هربرت دردهای اسان را «در دل آشوب» زمانه‌اش به گونه‌ای رما منعکس می‌کند. در شعر «پژوهش شیء» به گونه‌ای سهل و ممتنع، ابعاد تمدن را به «طنز» روایت می‌کند: زیاترین شیء / همان است که نیست / در خدمت بردن آب / با نگهداری خاکستر یک قهرمان نیست / نه آنتیگونه آن را در گهواره می‌نهاد / نه موش صحرایی در آن فرق می‌شد... (ص ۲۹۲)

۱۱) فریک یوهانس (پس از خاموشی): شعر فریک یوهانس از «علف مجارستان» ستهای روستایی، قه‌های فولکلوریک، بالادها، خرافه‌ها و دلیرهٔ مرگ و زندگی نشأت می‌گیرد» (ص ۳۲۵) شعر این شاعر، از چهرهٔ «مجارستان» تا «عصر سوسیالیزم» می‌گردد. در منظومهٔ بلند «پنجشنبه، روز خرافه» حس شاعرانگی، حضور دارد.

... تنهایم / سرخس از بارانم را خم می‌کنم / سومین روز دشوارترین روز است، سومین روز / شامگاه پنجشنبه است / نه زمانی برای نفرین نه زمانی برای گریه / روی به دوزخ دارم / در زندگی، چون اسفنجی، سر به سوی خانه می‌نهم / در باران سرخ، سبز، آبی: در عصر سوسیالیزم (ص ۳۴۰)

۱۲) جوزف برادسکی (غایت جدایی بشری): در شعر برادسکی رگه‌هایی از فلسفه و متافیزیک و اساطیر دیده می‌شود. شعر برای وی نوعی «پایداری و راه مواجهه با شومی و هولناکی

زندگی عمومی و خصوصی [است] (ص ۳۵۰). نشان دادن جنبه‌هایی از «مرگ، عزت، رستگاری» است. تعلقات مذهبی و طبیعت‌گرایی، وجوه دیگر شعر وی به حساب می‌آید. در شعر «Anno Domini» می‌توان به کارکرد شاعر در زمینه‌های یاد شده، دست یافت.

... و ما، هلاک خواهیم شد / نغوت تقدیر تلحمان را به این یقین نخواهد ماند / که به شکل آفریدگار / خلق شده‌ایم / گور همه را به یک شکل در می‌آورد / پس فقط در دوران عمرمان / بگذارید گوناگون بمانیم! / به چه دلیل باید از عزارت برون ریخته شویم.. (ص ۳۷۰)

در جمع‌بندی نهایی از شعر این گروه از شاعران به لحاظ مضمون و ساختار درونی، می‌توان به این مشترکات دست یافت: «رابطهٔ ارزشهای فردی و جمعی»، «طرح تاریخی»، «وام‌گیری از تاریخ ادبیات»، «خودکشی»، «تغنی‌های خطایی»، «بهره‌گیری از زبان شعر و اشایای تاریخی»، «رسیدن به معنویت»، «شاخص هستی»، «بازیهای لفظی» «یگانه دیدن همه جا» و «دغدغهٔ مرگ».

مترجم در خصوص شیوهٔ انتخاب و کیفیت زبان ترجمهٔ زادهٔ اضطراب جهان می‌نویسد: اما ترجمهٔ شعر، هم ترجمهٔ واژه است و هم ترجمهٔ لحن است. این به معنی ایجاد انتظامی زبانی است که از پیش معین شده است. این به معنی یافتن مناسب‌ترین جاست. در حقیقت نوعی «باز آفرینی» است (ص ۲۴)

ذکر این نکته نیز ضروری است که مترجم برای غنی‌تر ساختن شناخت و شباهتهای درونی شعر شاعران این بخش از اروپا، با استفاده از مراجع مختلف، اطلاعات ارزشمندی ارائه کرده است. گفتنی است که زبان ترجمهٔ اغلب شعرها، دارای بافت زبانی شاعرانه است و مترجم سعی کرده به شعریت کلام وفادار بماند. اما گاهی هم دیده می‌شود که زبان بعضی از شعرها با پیچیدگی و دشواری همراه است. و حتی گاهی، آهنگ کلام، از بار معنایی شعر فاصله می‌گیرد و زبان شعر، نثری ساده مدلل می‌شود با این همه زادهٔ اضطراب جهان در پیچه‌ای است که از آن می‌توان به تفکرات شعری گروهی از شاعران اروپایی دست یافت. در چشم‌انداز مشترک این شاعران می‌توان از منظر بیرونی به «وحدت جغرافیایی»، «وحدت تاریخی»، «دید جزئی‌نگر»، «نگاه تفزلی» و «زبان ایجاز و رها شده» رسید.

گزیدهٔ زادهٔ اضطراب جهان فرصت تازه‌ای است برای دستیابی به بخش مهمی از شعر اروپا و برگردان مختاری در کار زادهٔ اضطراب جهان کوشش ارزنده‌ای است در جهت معرفی شاعرانی که «صدای حیثیت آدمی و زبان آزادی و عشق و یگانگی» بیشترین دغدغه‌های آنهاست.

خودانگاری/راوی از قهرمانش

خواب صبحی و تبعیدی‌ها
منصور کوشان
چاپ اول ۱۳۷۰
۳۰۰۰ نسخه
۸۰۰ ریال / نشر شیوا



آدمی در عالم خاکی نمی‌آید به دست
عالمی دیگر بپاید ساخت و ز نو آدمی

حافظ

از صفحه ۲۱ کتاب خواب صبحی راوی شروع به نوشتن ادامه داستانش می‌کند. او در حین مرور نوشته های پیشین شیوه کارش را نیز شرح می‌دهد:

تصمیم می‌گیرم تا بازگشتم به خانه با او قدم بزنم. مدتهاست که بین ما هیچ بحثی پیش نیامده، تا پیش از تصمیم به خودکشی سر هر چیز وسواس داشتیم. نمی‌توانستیم تمام تنگناها را بپذیریم.

این «او» ماهوتی شخصیت اصلی داستانی است که راوی در حال نوشتن آن است. با این جملات راوی بر دخالت شخصیتها در پیشبرد داستانش صحنه می‌گذارد. شخصیتها آلت دست او نیستند که پسان مهره شطرنج جا به جا شوند، بلکه در سرنوشت خود دخیلند. در نتیجه ماهوتی که از خودکشی منصرف شده، راهی سفر می‌شود. اما به جای او معشوقه یا همسرش مهرنوش که به هر سو شده، از شدت تنهایی و یأس خودکشی خواهد کرد.

راوی تصمیم می‌گیرد مهرنوش با سم خودکشی کند. او مدتی است که به این شیوه می‌اندیشد. به همین علت طی چند روز گذشته به کتابخانه نزدیک خانه‌اش سر می‌زده تا از روی کتب خطی، سمی مهلک بیابد. نکته قابل توجه در این بخش از کار تداخل زمانهاست، راوی برای روایت آنچه طی چند روز گذشته در کتابخانه شاهد بوده، از فعلهای زمان حال استفاده می‌کند، نه گذشته. دلیل این تداخل کاری است که راوی اکنون در حال انجام آن است، او از وقایع گذشته و تأثیراتی که بر ذهنش گذاشته برای نگارش داستان

دنیای پیچیده اما جذاب ذهن نویسنده، حالتها، کنشها و واکنشهای او به هنگام نگارش، دستمایه منصور کوشان برای داستان کوتاه خواب صبحی است. به واقع خواب صبحی داستان در داستان است، داستان نویسنده‌ای که در حال نگارش داستان زندگی نویسنده دیگری است. در فصل اول زمان نمایشی و مکان داستان به خواننده گفته می‌شود: بعد از ظهر یک جمعه پاییزی است. خجسته و شوهر نویسنده - نقاشی که از این پس او را راوی می‌نامیم، بعد از خوردن ناهار به گفنگو مشغولند. در واقع این خجسته است که حرف می‌زند و راوی گوش می‌دهد. نه گوش هم نمی‌کند، زیرا گفته‌های خجسته را از بر است - هزار بار همین حرفها را شنیده‌ام. وقتی می‌خواهم به او فکر کنم همین حرفها به ذهنم می‌آید - [ص ۱۵] راوی نویسنده که به سکوت و آرامش نیازمند است تا در دنیایش سیر کند، از صدای خجسته آزار می‌بیند. خجسته که حالتهای اینگونه راوی را هرایی شدن می‌نامد و بیماراش می‌پندارد، می‌گوید شده‌ای عینهو بوح زهرمار این قرص را بخور تا بشود تو صورتت نگاه کرد. راوی تسلیم و مستأصل اطاعت می‌کند و از پس یک مباحثه، خجسته را متقاعد می‌کند تا چند روزی نزد خانواده‌اش برود. خجسته راهی اتاق خواب می‌شود تا ساکش را ببندد و راوی نیز راهی اتاق دوم خانه، اتاق کارش.



کمک می‌گیرد. صفحات ۲۲ تا ۲۴ کتاب در عین حالی که می‌تواند روایت رفتن خود راوی به کتابخانه باشد، نیز می‌تواند بخشی از داستانی باشد که اکنون راوی در حال نگارش آن است - مهرنوش برای کشتن خود به دنبال سمی است. به کتابخانه می‌رود و... - به زبان دیگر راوی از خاطره کمک می‌گیرد تا مهرنوش را در این بخش از کار هدایت کند

در فصل سوم که با صفحه ۲۵ آغاز می‌شود، راوی رابطه‌اش را با فضا و شخصیت‌های داستانش عمیق‌تر می‌کند. او برای واقعی جلوه دادن مکان داستان به خواننده طوری عمل می‌کند که انگار خودش آنجا را به چشم می‌بیند - خود را با خواندن شعارهای روی دیوارها سرگرم می‌کند که در نور ماشینها لحظه‌ای به چشم می‌آیند و بعد در تاریکی گم می‌شوند. آنگاه خود را با شخصیت اصلی داستانش، مرد چمدان به دست روبرو می‌کند و در پاسخ پرسش وی مسیر فرودگاه را نشان می‌دهد.

مرد چمدان به دست می‌باید به طور ناگهانی بگذارد و برود و راوی برای اینکه شرح این غیب شدن ناگهانی را چه برای دیگر شخصیت‌های داستان و چه برای خواننده‌اش قابل قبول کند، در وهله اول می‌کوشد آن را برای خود موجه جلوه دهد: در محل مرد چمدان به دست می‌ایستم. می‌خواهم متوجه غیبت ناگهانی‌اش بشوم. [ص ۲۶] راوی چنین رفتاری را با یکی دیگر از شخصیت‌های داستانش دارد. شخصیت لئون وقتی جا می‌افتد و پذیرفته می‌شود که حرکت کند، عکس‌العمل نشان دهد و پیش و بیش از همه وجودش را به خود راوی بیاوراند. بنابراین لئون دستش را روی بینی‌اش می‌کشد... کف دستش را روی آینه دوچرخه‌اش می‌کشد. موهای دور کلاهش را مرتب می‌کند... [ص ۲۸]

این عملکرد راوی که در نقد ادبی اصطلاح همحسی (Empathy) نام دارد، پاسخ داستانی کوشان به پرسشهای آغازین مقاله است. پاسخی که قرن‌ها مورد بحث منتقدین قرار گرفته است. نخستین بار هفده قرن قبل، منتقدی یونانی به نام لونجاینس (Longinus) در کتاب اسلوب عالی (Sublime) بر آن تأکید می‌ورزد و بعدها لوتز (Lotze) آلمانی در قرن نوزدهم.

لونجاینس اثری را بزرگ می‌شمارد که خالق آن علاوه بر دارا بودن توانایی‌هایی خاص، از قدرت همحسی نیز برخوردار باشد. این اصطلاح ادبی مبین تجربه‌ای از یک واقعه است که فرد شخصاً و از نظر فیزیکی درگیر آن نیست، اما با آن واقعه یکی شده و تأثیر آن را در خود حس می‌کند. به تعبیر نیما، باید بتوانی به جای سنگی نشسته، دوار گذشته را که توفان زمین با تو گذرانیده، به تن حس کنی... باید بتوانی یک جام شراب بشوی که وقتی افتاد و شکست لرزش شکستن را به تن حس کنی. (حرفهای همسایه نیما یوشیج)



درواقع همحسی ناشی از تقلید درونی (Inner Mimicly) فرد مشاهده گر است و هرچه این توانایی در او، در اینجا نویسنده، بیشتر باشد اثر به واقعیت نزدیکتر و در نتیجه بر خواننده تأثیرگذارتر است. ابتدای فصل بعد خواب صبحی نمونه‌ای دیگر از همحسی راوی است. گرچه اکنون بعد از ظهر است و او در اتاق کارش نشسته، اما چنان وارد فضای داستانش شده که یاد در لباسهای می‌پسند. دکه‌های پیراهن را می‌بینم. یقه کتم را تا پشت گوشهایم بالا می‌آورم. سودی شب پاییز را تا عمق استخوان هام احساس می‌کنم. [ص ۲۸] سپس راوی می‌کوشد بخشی دیگر از داستان را که به مهرنوش مربوط می‌شود، بنگارد - می‌کوشم به موضوع واحدی فکر کنم. به خودکشی مهرنوش - اما موفق نمی‌شود و حاصل کار مبهم است. او گرچه روایت اول خودکشی مهرنوش را می‌نگارد - مهرنوش بر نیمکره‌ای از آب چرخ می‌خورد - اما هنوز خود نمی‌تواند آن را باور کند، ذهنش منحرف می‌شود و به آنچه چند روز پیش برایش اتفاق افتاده بود، می‌اندیشد:

روز امانت گرفتن کتابها از کتابخانه، به خانه دوستش زرین پور می‌رود. آنجا یک تابلوی نقاشی از یانویی تکیه زده بر مخده می‌بیند. بانو مهرنوش را تداعی می‌کند و او مجذوب و از خود بیخود، واقعیت بیرونی را از یاد برده و وارد فضای داستانش می‌شود - نفسم می‌گیرد. بوی گلها آزارم می‌دهد. می‌کوشم شاخه‌ها را کنار بزنم. [ص ۲۲] این حالت او دوستانش را وحشت زده می‌کند. آنها که وضعت را نمی‌توانند درک کنند مدتی درباره رنگ پریدگی، اضطراب و پریشانی‌ام حرف می‌زنند و کنجکاو سراپایم را برانداز می‌کنند. راوی که از دوری دوستان، از خود و دنیایش به تنگ آمده می‌اندیشد احساس می‌کند بیگانه‌ام که هرگز من را ندیده‌اند. درک نکرده‌اند. و می‌کوشد آنها را متوجه اصل قضیه کند. اما نه تنها درکش نکرده، بلکه تکذیبش هم می‌کنند. واقعیت را گم کرده‌ای آنچه تو از آن حرف می‌زنی وجود خارجی

ندارد. [ص ۲۴] او سرخورده و دلزده از خانه بیرون می‌آید.

پرداخت این فصل توسط نویسنده اصلی، کوشان، در حقیقت بیان داستانی نکات زیر است:

الف - بین دنیای ذهنی نویسنده و عالم واقعیت رابطه‌ای تنگاتنگ یا به اصطلاح بده وستان وجود دارد. مهرنوش زائیده ذهن راوی است. اما راوی در عالم عین هم می‌تواند برای او نمونه‌ای بیابد. بانوی تکیه زده بر مخده همان زنی است که راوی در ذهنش پرورده - ماهوتی را می‌بینم که با جامه‌های فرنگی بر بالین مهرنوش نشسته است. [ص ۲۳] این عینیت به او کمک می‌کند تا تصویر مهرنوش در ذهنش وضوح بیشتری یابد و حتی بعدها جنبه‌هایی از آن تابلو را به خود بگیرد.

ب - نکته دومی که کوشان بدان اشاره دارد، عدم درک اطرافیان و در کل جامعه از حائله‌های روحی نویسنده و تنشهایی است که به واسطه نوسان بین دو عالم واقع و تخیل دچارش می‌شود، تنشهایی که از قدیم‌الایام، هنرمند را به خاطر آن «مجنون» لقب داده‌اند. زیرا هنرمند هنگام آفرینش به خود نیست، از خود بیخود است. در اسارت نیرویی است که او را از آن خود کرده و آنچه را می‌خواهد بر زبان یا قلمش جاری می‌کند. در کتاب شیوه‌های نقد ادبی می‌خوانیم:

شاعر مخلوقی پری زده و مجذوب است که زبان را مانند مردم عادی به کار نمی‌برد، بلکه با شوریدگی ناشی از الهام آسمانی سخن می‌گوید. این نظر شاعر را از قوانین عادی داوری برکار می‌دارد و او را در مرحله‌ای بین یک پیشگو و یک شوریده قرار می‌دهد - که گاه این یا آن و گاه هر دو آنهاست. البته در این نظر عنصری بسیار ابتدایی وجود داشت - در مراحل اولیه تمدن، این اندیشه شایع و معروف بود که پیشگو پیش از آنکه مجذوب گردد و کلام ربه‌النوع را ابلاغ کند، به حال فکرت و حیرت فرو می‌رفت.

سپس دیجز از سقراط نقل قول می‌کند:

اما کسی که روحش این شوریدگی را از الهه‌ها الهام نگرفته به در معبد می‌آید و گمان می‌کند می‌تواند به کمک صناعت شعر به درون راه یابد. من می‌گویم او و شعرش اجازه نخواهد یافت، مرد عاقل در رقابت با شوریده حال پاری برای برابری ندارد.

گرچه راوی به چشم همسر و دوستانش بیمار و غیرعادی جلوه می‌کند، اما به دلیل همین حائله‌های جذب و شوریدگی هنرمنداست.

ج - راوی در توجیه حالت خود داستان غیب شدن مرد مسافر را برای دوستانش می‌گوید. اما نکته اینجاست که او چند روز پیش در ذهنش اتفاق افتاده است. با این به ظاهر تناقض، کوشان می‌خواهد بگوید زمان در ذهن نویسنده در حال نگارش مغشوش است. برای نویسنده، به ویژه اگر مدرنیست باشد، گذشته و آینده همین حال است. اما در پس این به ظاهر اغتشاش و بی‌ظمی نیز

نهفته است. درواقع چنین وضعیتی و چنین گفتگویی بارها پیش از این برای راوی و دوستانش پیش آمده و هربار راوی می‌کوشیده دوستانش را محاب کند و دنیایش را برای آنها ملموس گرداند. اما هرگز موفق نشده است. بنابراین فرقی نمی‌کند راوی در توجیه آن لحظه جذب و شوریدگی، تداعی بانوی تابلو یا مهرنوش، چه می‌گفته، از غیب شدن مرد چمدان به دست می‌گفته یا هر واقعه دیگر داستان که آن زمان ذهنش را به خود مشغول کرده بوده است. به عبارت دیگر گرچه خواب صبحی زنجیری است مشکل از یازده حلقه (فصل)، اما لازمه این تسلسل عنصر زمان خطی یا تقویمی نیست. گذشته حال است و در مواردی حتی آینده. آنچه این حلقه‌ها را به هم می‌پیوند، تداعی معانی است.

در فصل بعد، صفحه ۳۷ تا ۴۴، راوی بار دیگر به سراغ لئون و مهمانخانه‌اش می‌رود و مهرنوش را که قبلاً نتوانسته بود خودکشی‌اش را از کار درآورد، آنجا می‌بیند. اما واقعه مهم این فصل کشفی است که خواننده بدان نایل می‌آید: نام راوی نیز ماهوتی است. [ص ۴۳] این تمهید کوشان بحث دیرین تفاوت آفرینش هنری و آفرینش الهی را پیش می‌گشود.

داستانسرای تقلید آدمی از خالقش خداوند در امر آفرینش است. خداوند در مشتی گِل روح خود را می‌دمد، بدان جان می‌بخشد و آنگاه وامی‌گذاردش تا به هر راه که می‌خواهد برود. در واقع از نیست، هست را پدید می‌آورد. نویسنده مدرنیست نیز در مشتی واژه از روح خود می‌دمد و مخلوقاتی می‌سازد که سرنوشت خویش را خود رقم خواهند زد. اما:

الف - هنگامی که راوی نام خود را به شخصیت اصلی داستان می‌دهد و هنگامی که چهره او را بسان چهره خود پرداخت می‌کند [ص ۲۶ و ۵۶] تأکید کوشان است بر اینکه «هر نویسنده‌ای خود را می‌نگارد» یا به تعبیر ارسطو از واقعیتی بیرونی تقلید می‌کند.

کوشان نویسنده است، راوی نویسنده است، ماهوتی نویسنده است [ص ۲۳]، بنابراین خواب صبحی و داستانی که راوی می‌نگارد و چند داستانی که ماهوتی نگاشته، همه یکی است. این داستانها بی نهایت تصاویری‌اند که از قرارگرفتن آینه کوشان روبروی راوی یا راوی روبروی ماهوتی ایجاد می‌شوند.

ب - به تعبیر قرآن خداوند می‌آفریند تا قدرت خود را بنمایاند، اما نویسنده می‌آفریند - می‌نگارد تا خود را نجات دهد، تا راه حلی برای معضلات خود بیابد. همچنانکه مشکل و بن پستی که ماهوتی در دام آن گرفتار آمده، همان است که راوی در پی خلاصی از آن است: مهرنوش حسادت می‌کند [ص ۳۱] اما به که و چرا؟ از آنجایی که راوی خجسته و مهرنوش را یکی می‌داند - میان خجسته و مهرنوش تفاوت چندانی نیست. هرکدام یک روی سکه‌اند. [ص ۳۲] - می‌توان گمان برد مهرنوش نیز چون خجسته به دلیل

نداشتن فرزند و دیگر کمبودها به سیما و لیلای داستان زندگی خویش حسادت می‌کند. ماهوتی عقیم از احابت خواسته های مهرنوش راه گریز برمی‌گزیند، ابتدا خودکشی سپس سفر. شاید این دو راهی که راوی پیش پای ماهوتی قرار می‌دهد، همان است که خود بدان می‌اندیشیده. لیکن به دلیل سلطه داشتن بر شخصیت داستانش که او را ناگزیر از رفتار عقلانی می‌کند، نه تنها مانع می‌شود ماهوتی راه اول را برگزیند، بلکه حتی راه حل دوم را نیز برای زندگی خود نمی‌پسندد و این خجسته است که بار سفر می‌بندد. اما راوی نمی‌تواند از خودکشی مهرنوش صرف نظر کند و حتی به یاد آوردن یکی از عکس‌العملهای حاد و اعتراض آمیز همسرش نسبت به خود و کارهایش - کتاب را پاره می‌کند. با لگد به بومها می‌زند. [ص ۴۸] - موجب می‌شود تا مهای نوشتن روایت دوم خودکشی مهرنوش شود.

در فصل ششم راوی پیش بینی می‌کند زرین پور پس از گفتگویشان در روز دیدار تابلوی نقاشی چه خواهد کرد و چه خواهد گفت؟ پیشگویی های اینگونه راوی که در بخش دهم و یازدهم تکرار می‌شود به قدمت تاریخ بشر است. در روم باستان شاعر را پیشگو یا فرابین (Vates) می‌نامیدند.

برای انسان روزگاران کهن، فرابینی و پیشگویی شاعر امری خارق العاده جلوه می‌کرد. اما امروزه چندان عجیب به نظر نمی‌آید که شاعر، در اینجا نویسنده، به دلیل توانایی و استعداد ویژه‌اش در بهتر و دقیقتر دیدن و نتیجتاً کسب شناخت درست تر قادر باشد از اسارت زمان حال برهد و فردای یک پدیده را ببیند. راوی نیز به دلیل برخوردار از این ویژگی، علیرغم اینکه دوستانش او را بیمار و خیالاتی می‌پندارند، قادر است واکنشهای آنان را پیش بینی کند.

فصل هفتم و هشتم روایت مهمانی زرین پور به مناسبت سالگره ازدواجش است. فکر خودکشی مهرنوش نخستین بار آنجا به ذهن راوی رسیده بود. با یادآوری این خاطره سرانجام راوی قادر می‌شود روایتی از خودکشی مهرنوش را در فصل نهم بنگارد.

فصل دهم حکایت چگونگی الگوگیری راوی از عالم واقعیت است. راوی لئون و مرد کتابداری را روی پیرمرد سمک به گویی که در کتابخانه ملاقات کرده، می‌سازد. راوی از روی چشمان شیطن بار نقره‌ای پیرمرد [ص ۶۳ و ۶۵] چشمان خاکستری مرد کتابدار [ص ۲۲] و شیطن نگاه لئون [ص ۲۷ و ۲۸ و ۲۹] را می‌سازد. مشخصات خانه‌اش - سردر گچی مزین به نقش برجسته الله و ستونهای آجری با سقف مجرس دو طرف سردر خانه - را به مهمانخانه لئون می‌دهد. ناگفته نماند کلمه «مهمانخانه» که کوشان به حای «اناق پذیرایی» خانه راوی در فصل اول به کار می‌برد، واژه‌ای است که درحال حاضر متداول نیست. درواقع این واژه کمکی است به راوی تا در بخشهای مربوط به لئون، هرچه سریعتر از «مهمانخانه» خانه

خود تقبی به میهمانخانه لئون بزند و آسانتر وارد فضای داستان شود.

سرفیلیپ سیدنی شاعر انگلیسی قرن شانزده می‌گوید «عالم واقعیت برنجین است و فقط شاعران جهانی زرین می‌آفرینند.» برای راوی نیز این دنیای خود آفریده واقعیت و جذابتر است. زیرا آنچه را عالم واقع فاقد آن است، داراست. در صفحه ۳۴ و ۳۵ در پاسخ ادعای دوستانش که خود و خجسته را واقعی می‌دانند، می‌گوید وقتی رابطه‌ای نیست، عشقی نیست، چطور می‌شود به واقعیت آدمها پی برد. خجسته، زرین پور، قربانی و دیگران برای او غیرواقعی‌اند - خجسته هوای مه‌آلود را می‌شکافد، خود را به جمعی می‌رساند که زرین پور برایشان حرف می‌زند. احساس می‌کنم همه چیز جز بوی دریاچه دروغ است. [ص ۵۷] - زیرا زندگی شان را آکنده از تکرار می‌بیند. همه در کنار هم زندگی می‌کنند، به دیدار هم می‌روند، اما نه به دلیل عشق، به دلیل عادت. و این ملالی در پی دارد که راوی از آن گریزان است و هرچه بیشتر او را به سمت عالم تخیلی و خود آفریده‌اش سوق می‌دهد.

فصل پایانی با بازگشت راوی از عالم ذهن به عین آغاز می‌شود: خجسته هنوز ساکش را آماده نکرده است. دستها و پاهایم آرام آرام بی حس می‌شوند. اما ماجرای تمام نشده، ماجرای دیگری جلو چشمهایم مجسم می‌شود. راوی که از شدت فشار نوشتن خیس عرق است و می‌لرزد، پاکشتن مهرنوش از پا می‌افتد - بوی مرگ همه جا را گرفته است. - برای او که از نهایت قدرت تقلید درونی و همحسی برخوردار است، مرگ مخلوقش مرگ خوبشتن است. پس می‌بیند چگونه دوستانش می‌آیند تا خبر مرگش را به خجسته بدهند.

گرچه این همحسی پایانی آخرین ضربه‌ای است که کوشان به ذهن خواننده می‌زند، اما بازگشتی است به گفته سقراط: آنکه روحش شوریدگی را از الهه‌ها الهام نگرفته، اجازه دخول به معبد هنر را نخواهد یافت. راوی دوبار کوشید تا خودکشی مهرنوش را بنگارد. اما آنچه به وی الهام شد و شوریده‌اش کرد، چه بار اول در کنار دریاچه و چه در فصل پایانی، بسی زیباتر و منطقی تر است، خودکشی مهرنوش با سم مرگ سیاه بود، اما آنچه در کنار دریاچه می‌کند، مرگ سرخ است و نمادین. مهرنوش در آخرین لحظات حیات داستانی‌اش، در برابر خالق خود، راوی، عصیان کرده و خود شیوه مرگش را انتخاب می‌کند. او معترض است، معترض به نویسنده‌ای که برخلاف شخصیت مرد داستانش با او چون مهر رفتار می‌کند و نهایتاً می‌خواهد با مرگی کریه به زندگی‌اش پایان دهد، معترض است به مردی که در برابر مشکلات تنه‌پاش می‌گذارد و می‌گریزد و معترض است به شرایطی که چنین پیامدهایی را موجب شده است.

گزارش به نسل بی سن فردا

بررسی شعر امروز

۳

شعر بر عادت‌زدایی از زبان شعر رابیع، هر نوع شعر- رابیع، بود. محال ننگ است و مثال از گذشته کم خواهم داد، ولی برای رسیدن به نام گردآورنده دیگر شعر، به دقیقه اکنون، این حرفها را زدم. نگاه کنید به این شعر از جلد دوم آن کتاب، از خانم فیروزه میزانی:

یا فلک الافلاک

یا فلک الافلاک حس!
تخت پاره‌های خیالات!خسته می‌سازدم
شیوه کند عزیمت
بر هرشه‌های نیم مدور ایام.خاک پس نشسته تن!
خضوع پاشیده مشایعان
گاه تبعید از من!

ماکوی تند رقص عمر

در بند بودن نبوده‌ام
که بکاهی دُوران
به کهولتمتفریق عامم چه می‌کردی
محض کشیدن عشق

۷. وقتی که ما می‌خواهیم چیز جدیدی بیافرینیم، اگر از سنت و حنا تجدد حاکم قدیمی که دیگر برای ما جنبه خود به خودی و اتوماتیک پیدا کرده است و بحث عظیم عادات شعری ما را تشکیل داده است، عادت‌زدایی نکنیم، و با در واقع همه عادت‌ها و سنت‌ها را از پروسه بیگانه گردانی نگذرانیم، نخواهیم توانست آن چیز جدید را بیافرینیم. یعنی وظیفه اصلی هنرمند جدی، شکل‌زدایی از شکل‌های کهنه در جهت ایجاد شکل‌های جدید است. بر شعر ما عروض حاکم بود. در شکل‌زدایی از آن در چند جهت حرکت کردیم. به سوی شعر هجایی غیر عروضی رفتیم، به سوی شعرهای «تندریک» رفتیم، به سوی شعر نیمایی رفتیم، و به سوی حرکت‌هایی از نوع کار هوشنگ ایرانی رفتیم. شعر هجایی نگرفت، ولی احساس‌سازی و یا ترکیب هجایی مشهور در شعر بعضی‌ها، نقش اساسی بازی کرد (سجع و قافیه در شعر احمد شاملو) و وزن غیرعروضی اهمیت پیدا کرد؛ در شعر تندریک، تصادف و طنز در هم آمیخته شد، و فضای شاعرانه با واقعیت‌های خنده‌دار ترکیب شد؛ نیما ثابت کرد که وزن قدیم وزن نیست، و باید وزن را ساخت. این «نیت مندی هنری» نیما، وزن را آزاد کرد؛ ولی دو نفر، شاملو و فرخ‌زاد (ابن دومی در شعرهای آخر عمرش) ثابت کردند که شعر را باید از وزن نیمایی هم آزاد کرد؛ در این دو نیز این «نیت مندی هنری» بود ولی هم شعر هجایی، هم شعر نیمایی، هم شعر شاملو و هم شعر فرخ‌زاد، بطور کلی فاقد آن شفاق، آن بحران، آن حسون لفظی است، فاقد آن اسکیتزوفرنی کلامی است، که در پاره‌ای از آثار شاعران گذشته مثل، هوشنگ ایرانی، بندرت در شعر نصرت رحمانی، گهگاه در شعر منوچهر شیبانی، به شدت در شعرهای اواخر زندگی شعری اسماعیل شاه‌رودی دیده می‌شد اساس این



با آنکه کوکبه
در مدار فرقت بود
مدام!

نوشته فافد ورن قراردادی است. ولی ریتم محسوسی دارد. اساس بر مشکل کردن عمدی رباعی است پس نیتی در کار است ولی تردیدی نیست که چون زبان بیرونی بی معنی شدن ندارد، این نوشته نیز بی معنی نیست. اتفاقاً زبان چنان عمداً مشکل شده، که پس از دریافت معنی زبان مشکل، دیگر چیزی نمی ماند. مشکل شعر بسیار مشکل، گاهی این است که جز مشکل بودن چیزی برای بیان ندارد. مثلاً از «ماکوی تندرقص عمر» «ماکو» را بردارید، مشکل زبان از بین می رود، به دلیل این که «تند رقص عمر» با کمی تغییر، کلیشه ای بیش نیست. «ماکو» کلیشه را به سوی تازگی می برد، ولی فقدان قدرت محاورت و مشابهت در «ماکو» با «تند رقص عمر»، «ماکوی تند رقص عمر» را دچار شفافیت ذهنی اسکیتزوفرنی می کند. این اسکیتزوفرنی را در «تفریق عامم چه می کردی» نیز می بینم و نیز در «حضور پاشیده مشایخ / گاه نمیدار من / و با در «بکاهی دُوران / به کهولتم» زبان می خواهد قراردادهای را زیر پا بگذارد تا چیز جدیدی بوجود بیاورد. ولی پیش از این شعر، تقریباً چهل سال قبل، زبان در کوشش خود برای زیر پا گذاشتن قرارداد از این فراتر رفته بود:

هیما هوای

گیل و یگولی

.....

بنیون ... بنیون

غار کبوه می دود

دست به گوش و فشرده پلک و خمیده

یکسره جیفی پنفش

می کشد

گوش سیاهی ز پشت ظلمت تابوت

گاه - درون شیر را

می جود

هوم بوم

هوم بوم

وی یو هو می ی ی ی ی
هی یایا می یایا می یایا یایا^۸

مثالی از پانزده سال بعد از این شعر:

دیگر

من

باور نخواهم کرد

غر طو

مفیل

و با
ندو
ل ساعت را؛

چون

آن

آبروی

آبهای قنار

ریخته

و این

هنوز

دنیا

لَه تیک تیک تیک تیک تیک تیک تیک تیک

تیک تیک

تیک تیک تیک تیک تیک تیک تیک تیک

تیک تیک...^۹

شاهرودی این تجربه ها را در شعرهایی مثل «هو غوغامریه»، «نوعی نله پانی»، «طوفانی از بُرد و عقیق»، «حکایت»، «ویرانسراییدن» «من و من و»، «و غروب»، «شک» و «آدمانه» تا آخرین روزهای شعر سرودنش ادامه داد

خاتم فیروزه میزانی در قطعه «ازبی راه آمده است» با همان تجربه «فلک لافلاک» سروکار دارد، و به همان عادت زبانی، و انحراف از فرم ادامه می دهد تا فرم دیگری بسازد، ولی تخیل در پیچیدگی زبان غرق می شود، می آن که قطعه عمق پیدا کند، و پا از طنز تصادف بهره گیرد، و با زبان قدرت پیدا کند و یا ریتم پر تحرک غیر عروضی و غیر سیلابیک، آن را از روی کاغذ بکشد و در برابر، به صورت عمودی، نگاه دارد. ولی در شعر «روی دستهای جهان» هم انحراف از مسیر شکل قراردادی اتفاق می افتد، هم پس از دفورمه شدن شکل قلبی، شکل بعدی، جانب است.

این ماه

مرا

شنید

آمد

مسافتی پرت تر

از راه هر شبه؟

این ماه آبهای نوشیده است

دره های آکنده

از کوه های افتاده

این ماه

چگونه

پرت من

افتاده ست^۹

تاریخچه مکتب مزدک

اوتاکر کلیما

ترجمه دکتر جهانگیر فکری

ارشاد

نویس / چاپ اول ۱۳۷۲

۱۹۷ صفحه / ۲۰۰۰ ریال

کلیما می نویسد:

« به قول این مقنع تاریخچه مکتب مزدک به عنوان جزء لاینفک اکثر کتابهای تاریخی مشرق زمین باقی خواهد ماند.»

این کتاب کوشش دیگری است در راه بی بردن به تاریخچه واقعی این نهضت و بررسی نام « مزدک » از دیدگاه زیباشناسی. نویسنده در فصلهای این کتاب به بحثی آکادمیک پیرامون مکتب مزدک می پردازد و با آوردن دلایل و نشانه های موجود در کتب مختلف، سعی در اثبات وجود این جنبش تاریخی دارد. در فصل هفتم به بررسی صورت مکتوب و صورت ملموس نام یا عنوان « مزدک » پرداخته و با دیدی تیزبینانه به تجزیه و تحلیل کلیه امکانات و احتمالات هست گمانته است

پیوست ها، واژه نامه ها، نمایه نامه ها، کتاب حاضر را از هر نظر تکمیل می کند.

علی میانکلی

از راه سایه ها

ندا ابکاری

ابتکار / چاپ اول ۱۳۷۰

۷۸ صفحه / ۵۰۰ ریال

از راه سایه ها دومین مجموعه شعر ندا ابکاری است. این کتاب دارای ۷۲ شعر است که از سال ۶۵ تا بهمن ۶۸ سروده شده اند. در اغلب سروده ها «تو» بی مورد حطاب قرار گرفته و مضمون آنها را عشق تشکیل می دهد

مخمل شد
و آن ستاره آمد
و آن ماه
و آب نما
که آینه شد

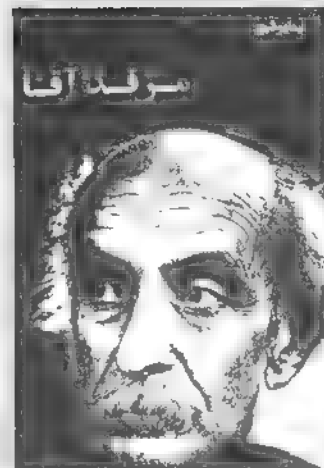
در پاره‌ای موارد دیگر رمانتیسیم تا حد نامه عاشقانه سطحی پایین می‌آید: «تو آمدی / ماه / مهر تو بود / تو / جهان را جهیز آوردی / و روز / رونمای تو شد». اگر کلمات و ترکیباتی از نوع «طاقما و پاره‌های افتاده»، «بیلها و حصارهای ستر / آسمانه و پاچنگ»، «براده‌های آبگونه سقف»، «اقلیم ششدر صحرا» چند کلمه دیگر، و این سطرهای زیبا نبود. «پس / از طعماها / کدام را بیاوری / از شرابها کدام / از ابرها کدام بیارد / از ماهها کدام بیاید...» شعر با سراسر مفاد مقدمه‌ها به مقابله بر می‌خاست، و شعرهای کوتاه خانم میزانی هم نمی‌توانست از بارگشت او به سوی عادات اصلی شعر بی‌وزن معاصر جلوگیری کند. پس: پیچیدگی‌ها در گذشته بوده‌اند. هنوز فراوری از آنها صورت نگرفته. و بخش اعظم شعرهای گردآورندگان مجموعه، از اجرای جدی شعری دور مانده است، گرچه یک شعر از خانم میزانی او را در کنار شعر معاصر قرار می‌دهد، و ایکاش «اسدودها آسیب نمی‌رساد» دوباره با جهاد بینی عادت‌زدایی و فراوری از رمانتیسیم عام شعر، نوشته می‌شد. مسئله هنوز در یک جمله خلاصه می‌شود: بحران رهبری شعر معاصر را چگونه می‌توان حل کرد؟ در شعرهایی که دیدیم هجاشناسی، وزن‌شناسی و ریتم‌شناسی شعر فارسی متحول نشده. تحویل فردی، اعجاز خود را نشان نداده است. هنوز از مجموع این قرائت‌ها، به فرم و ساختار جدیدی که تحولی در فرم و ساختار را نمایان کند، دست نیافته‌ایم. هنوز از تمهیدات شعری اترمانیزه شده دور نشده‌ایم. تقلید از نیما و تقلید از شاملو به اندازه‌ی تضمین و اقتضای غزلی از حافظ کاری است بهبود. گرچه در یک شعر و پاره‌هایی از چند شعر خود خانم میزانی را در کنار شعر معاصر می‌دانیم ولی آقای دکتر محیط را نمی‌دانیم. البته مشکل خانم میزانی در یک نکته بسیار جدی است: ابرارهای صوتی شعر، حنجره، تارهای صوتی، کل دهان یا دندان‌ها و لب‌ها و فضای آن به رقص در نیامده‌اند. تصاویر حانه‌ها شده‌اند؛ احساسها مبادله شده‌اند ولی زبان از دهان به رقص در نیامده است. تئینانوف گفته است: «در شعر معای کلمات توسط صداهای آنها دگرگون می‌شود» در هیچ جای شعر خانم میزانی چنین اتفاقی نیفتاده است. هنوز در بخش اعظم قطعات خانم میزانی، زبان منتقل کننده معانی تصاویر است؛ و در شعر چنین چیزی کافی نیست

۸- در مورد چند تن از شاعران این مجموعه حرف نخواهیم زد: آتشی، احمد رضا احمدی، رؤیایی، مفتون

این ماه رفته تا یک نخ
خام و بی‌محفظه
روی دستهای جهان
این ماه
مرا
شنید
آمد
یا
من
تبعید از ارتفاع شده‌ام^{۱۰}

بعضی از کلمات شعر، کلیشه «ماه» را از پروسه بیگانه گردانی می‌گذرانند، مثل «این ماه آنهای نوشیده است»، «پرت من»، «رفته تا یک نخ» و «تبعید ارتفاع». در بخش آخر، نوع کتابت و سؤال با ساختار معنی‌ساختی شعر تطبیق کامل دارد. ولی در بلندترین شعر خانم میزانی در این مجموعه، «اندودها آسیب را نمی‌راند»، گرچه خود همین جمله به عنوان ترجیع هم در نقش بیگانه گردانی و هم در نقش ترجیع، کمک مناسبی است، ولی شعر پاره پاره صفحه‌ای خانم میزانی غرق در کلیشه‌های اترمانیک گردانی رمانتیسیم تغزل عام شعر فارسی است. زمان شاملو بر آن سنگینی می‌کند، در کنار ذهنیت فروغ زادی در پاره‌ای از التماسهای لعلی و تصاویر. کافی است از بخش اول «ساتن صدام» را حذف کنید، «اترمانیزاسیون» شاملو را خواهید داشت:

چه سنگین می‌گذرد هوا
از خاکریزان روزانم
چه سرد
و نزدیک‌تر به من
دیگر
نه هیچ نجوایی
و یا: «از کدام در / در آمده بودم / با نارنج و ناشنا / از کدام در / به نیل شب / رفتم» و یا. «از راهها / یکی نمی‌آید / از هواها / هیچ / و نزدیک‌تر به من / دیگر / نه هیچ نجوایی...» و یا:
تو از کدام در
در آمدی
که باغ قیام کرد
پرندگان برخاستند
و نور
سراسیمه
از ارتفاع
فرو
آمد
و تن پوش شب
طاقه
طاقه



مرقد آقا

نیما یوشیج
انتشارات: سازمان مرجان
۹۰ صفحه / ۱۰۰۰ ریال

نیما یوشیج را به عنوان شاعر می‌شناسیم، اما گویی سوسه نوشتن داستان او را هم رها نکرده است. مرقد آقا داستان طنزآمیزی از زندگی مردم ساده دل لا هیجان در قرن هشتم هجری است. نویسنده با بیانی ساده و شیوا تمصب، خراجه پرستی و جهل آسان را به تصویر می‌کشد. مرقد آقا حکایت دردآور جوانی به نام ستار است که تکه چوبی زندگی اش را به سوی تراژدی سوق می‌دهد. مقدمه‌ای از ابوالقاسم صدوزت، سخنرانی نیما یوشیج در نخستین کنگره نویسندگان و شعری از نیما به نام گم شدگان، ربیب بخش کتاب هستند.

دائو رابطه‌ها

ری کریگ

ترجمه ع. پاشایی

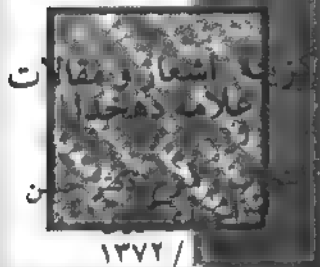
فراوان / چاپ اول ۱۳۷۱

۲۵۷ صفحه / ۲۱۰۰ ریال

پاشایی در دیباچه کتاب چنین نگاشته است.

دائو رابطه‌ها کتابی است در باب عشق اما نه بازیابی عاشقانه به معنای مرسوم آن. بلکه تمکرات «هواسیانه» فلسفی است در فضای مکتب دائو که مکتب دیرینه سال عرفان چین است... عشق‌ورزی میان عشاق را در همه چیز عالم نیز می‌توان یافت

کریمه اشعار و مقالات
علامه دهخدا



۱۳۷۲ /

۱۱۸ صفحه / ۱۴۰۰ ریال

گزینه اشعار و مقالات دهخدا که به انتخاب و شرح دکتر حسن احمدی گجوی منتشر شده نمونه‌ای است از شعر و نشر دهخدا. همین نمونه مختصر به خوبی نشان می‌دهد که دهخدا یکی از پیشاهنگان نوگرایی در ادبیات معاصر ایران بوده است. نشر دهخدا در مقالات طنزآمیز چرند و پرنده به راستی از نمونه‌های درخشان ساده نویسی است. دهخدا در این مقالات با استفاده از زبان مردم کوچه و بازار و با بهره‌گیری از امکانات زبان و فرهنگ مردم عادی، تحول بعدی نشر فارسی (که بعدها توسط جمالزاده و هدایت به ثمر رسید) را پایه‌گذاری کرد. این کتاب با هدف معرفی دهخدا و برای استفاده جوانان و دانشجویان تنظیم شده است. دکتر احمدی گجوی با افزودن توضیحاتی سودمند درباره هر شعر یا مقاله و شرح دشواریها و معانی واژه‌ها و اصطلاحات خاصه خواننده‌ی جوان را از مراجعه به متون مرجع بی‌نیاز کرده‌است.

گزینه غزلیات مولوی

انتخاب و شرح: دکتر سیروس شمیسا

قطره / چاپ اول ۱۳۷۲

۱۱۲ صفحه / ۱۲۰۰ ریال

کتاب شامل ۳۴ غزل و ۱۳ رباعی، از مولانا جلال‌الدین محمد بلخی است که به طور موجز شرح داده شده‌اند.

غزلها و رباعیها از کلیات شمس، تصحیح استاد بدیع الزمان فروزانفر نقل شده و در زیر هر شعر، شماری حلد و شماری غزل و رباعیها داده شده است.

ویراستاری این کتاب، به عهده حسن انوری بوده است.

مفهومش. «بند دوم در مفار سیر» نیز که تصویری ریباتر از این تصویر است، دقیقاً همین حالت را دارد: «ایجاز مطلق / از زبان آینه می‌تراود / آینه بی‌روش / و رو در روی دنیا بایست / خوشا به حالت / پرندۀ ناپیدا / که برگی در مفارقت / ورق می‌خورد / گاهی عمودی نوشتن حتا مفهوم را هم معطل نگاه می‌دارد. پرتابیان شاعر خوبی است که حس و تصویر و مفهوم را در اختیار دارد ولی صورت و شکل و ساخت را، یا ندارد، و یا از ترکیب می‌ترسد. به صدا درآر این تصاویر را، شاعر خوب! اغلب شاعران خوب این دو کتاب ساختار تخیل محتوایی را ساختار تخیل شکلی می‌پندارند. شکل تنها با فراروی از زمان و مکان و تصویر محتوایی به سوی زمان و مکان و تصویر و صدا و آوا و لحن و موسیقی شکلی بوجود می‌آید. نوشتن طبیعت، مقایسه انسان با طبیعت، کار ساده‌ای است. خطی بر کبی طبیعت بکش تا شکل خودت کامل بوجود بیاید. احمد فریدمند در «ویرانه‌ای که بر ضمیر شما نقش بسته است»، ساختار محتوایی را در اختیار دارد، ساختار شکلی را نه. شعر باید از روی زمین بلند شود و با رقص ابزارهای صوتی اعلام وجود کند. در دو شعر علیمراد موری (علول)، حرکت هست ولی مقدار اطلاعات و اخبار و حسیات تصویری کم است. شعر علی مؤمنی در جلد اول، نشان دهنده عدم تسلط وزنی است. ترکیب وزنها، بویژه وزنه‌های مرکب، کار مشکلی است، تمرین می‌خواهد، ورزش جدی با هجایهای زبان می‌خواهد، نیاز به چرخاندن وزنها درون و برون یکدیگر دارد. و کار جدی. در شعر محمدرضا اصلاتی در حلد دوم، سر و کار ما با ترکیبی از کلمات فلسفی و تصاویر شاعرانه است. «بر من سیلاب شو»، شعری فلسفی - عرفانی است، ولی گاهی، تصویر آن فلسفه و عرفان را بهتر بیان می‌کند تا خود فلسفه و عرفان: «مرا / به برگی بسیار که در نقشی از یک باد / به خود ختم می‌شود»، بسیار خوب است، ولی «با تو سخن می‌گویم / بر من سیلاب شو / به اشاره‌ی کمال یافته از همه رنجه‌ها / و حکمت بالغه‌ی باش / بر نادانی رنج دیده من»، اغلب از کلمات مجرد ساخته شده، و تخیل در آنها راه ندارد. شعر «ای آفتاب دل - بند» شاپور بنیاد شعری است بسیار خوب. شعر از طرح و نوطه‌ای شاعرانه فارغ نیست. رنجه‌ها و لذت‌های تصویری شعر با ایهام بیان شده‌اند، و سه تکرار دگرگون «باغ آهوان» در آخر هر بند شعر، و آمدن نام «راهول» پس «بودا» و «بنارس» در دو سه سطر آخر شعر، آن طرح و توطئه شعری را تکمیل می‌کنند. اول هيجان تصویری و بعد هيجان طرح توطئه‌ای، و بعد پایانی شیبخون زن. - باز هم پرتابیان - تصاویر زیبا، مثل بعضی از تصاویر سپهری، منتهی بی‌وزن، «ما چه تنها سبب لحظه را پوست می‌گیریم / و در بشقابی شکسته به جهان تعارف می‌کنیم» و «یا می‌تراوم از پوست آینه / و در عرق

امیسی، سپانلو، مختاری و عمران صلاحی. ایمان راهها و شیوه‌های خاص خود را دارند. آنچه را که راجع به نوشته‌های بیژن جلالی در گذشته گفته‌ایم تکرار می‌کنیم: مردی با فرهنگ که قطعه قطعه کردن چند جمله فلسفی را شعر می‌پندارد. «افسون که شاعران نیز / می‌میرند / چون سائلان / و خواهش خویش را / هنوز نگفته‌اند / به صدای بلند / و دست خود را در نیمه راه / باز پس کشیده‌اند.»^{۱۲} حرفی است پر مغز. ولی اجرا نشده است، چرا که حتا این خواهش بر زبان نیامده هم باید به صدای بلند بر زبان بیاید. شعر آریا آریاپور در بی‌وزنها، شبیه کلمات قصار است، در موزونها به موسیقی درونی توجه نشده است و شعر آخر (ص ۳۱) بحر طویلی است در مفاعیلن، با یک استثنای ناچیز در سطر ما قبل آخر. در شعر سیروس رادمش حرکت نه سوی فرم دیده می‌شود، بویژه در شعر چون در آید ماه. در شعر هر رمز علی‌پور ایجازی دیده می‌شود گاهی در اوج، و آگاهی به فرم در سطح بالاست، و زبان، زبان عام شعر را به سود شعر علی‌پور از راه منحرف می‌کند: صدای خفته ما و / بهار مرده آنجا بود - باران به رنگ خود می‌زد / ماه در میان باران بود - و بر ستاره‌های بابر / هزار و یک ترگس به خویش پیچیدند.» (ص ۲۹) «چون دو زنبقی / که بال به هم ساینند / در خواب یک امیر / از دودمان خود / دورم کن / رودی به سینه / ماهی به مشت / می‌خواهم منظومه به خواب روم.» (ص ۵۲) سطر آخر همان تمهید جدایی از تمهید اعتیادی است. وقتی که در شعر بلند «خطابه آریو...» از «محمد مهدی مصلحی» «آواری از چکاک چک شمشیرها / پرسه می‌زند»، طبیعی است که شعر از نظر موسیقی لنگ بزند. ولی در پاره‌ای جاها موسیقی مطلب خوب است، و تصاویر هم، منتهی بار پیچیدگی، نواخواهی شمرده شده است. «بخت» محمود مؤمنی شعر خوبی است: «نگاه کن / بر آسمان راه چه تاریک می‌گذرد؟ / آهنگری / مهتاب را به کوره می‌برد / تا / از درد سکه‌ای بسازد؟» (ص ۱۱۸) ایکاش شعر صدادار تر بود. «قاسم آهین جان» یا لحن نیرومند، در همه شعرهایش در هر دو جلد، و با تصویرهایش، که حالت پرنمای شدید دارد، نیارمند حرکتی جدی به سوی شکل است. مسئله ارجاع پذیری کلمات به یکدیگر و صدادار شدن کلمات اهمیت اساسی دارد اگر تصویر، وابستگی به ارجاعات صوتی کلمات نداشته باشد، مصراع بدی اغلب مصراعهای از «مسافره‌های هفتگانه»، از غلامحس پرتابیان، غیرضروری خواهد بود. تصویر زیبای «آه! / از چه نمی‌گویی / که زیستن برایت / پری بوده است / که روزی از مرغی / ارها شده / در بوته زاری / من شاید / در مفار سرح زاده شده‌ام / که روزگارم / همش خوبین است! / خواه دنبال هم به صورت نشر نوشته شود و حواء زیر هم به صورت عبارات ستونی، نه به زیبایی اش لطمه می‌خورد، و نه به

هاویه

ابوتراب خسروی

نوید شیراز / چاپ اول ۱۳۷۰

۱۴۶ صفحه / ۹۰۰ ریال

این مجموعه شامل ۱۴ داستان در سه بخش است. بخش اول آن شامل داستان‌های کوتاه: گمشده، میخانه‌ی سبز، پرهنگی و باد، کابوس‌های شبانه، سفر شبانه، صدای ساعتی که پنهان است، پرنده و مه و دست‌ها و دهان ما است.

بخش دوم داستان‌های کوتاه تصویری از یک عشق، عشق در بایگانی، قریانی و پری ماهی‌ها را شامل می‌شود. بخش پایانی کتاب نیز داستان‌های ماه و مار و هاویه آخر را در بر دارد.

آوارگی و سرگردانی انسان امروز، از بین رفتن هویت او، مخدوش شدن مرزها، بی‌بند و باری و ولنگاری در وفای به عهد مضمون داستان‌های این نویسنده را تشکیل می‌دهند. به عنوان مثال در گمشده انسان‌هایی دور هم جمع شده‌اند که آگاهانه هویت خود را در ابتدا انکار، و در نهایت فراموش می‌کنند. داستان در زندانی اتفاق می‌افتد که زندانیان و نگهبانان به نوبت نقش آن را بازی می‌کنند. این داستان روایت گم‌گشتگی هویت انسانی در جامعه امروز است. در اکثر داستان‌ها فضایی پر رمز و راز و حتی رعب آور حاکم است. سرای مثال در داستان‌هایی چون میخانه‌ی سبز، پرهنگی و باد و صدای ساعتی که پنهان است مرگ سایه افکنده است.

لیدا-میرهاشمیان

خویش پناه می‌برم». و یا: «باد را / خون طبل بنوشان / تا ناپسند اینسان روبروی آتش!» و باز حرف ما: به صدا درآر این تصاویر را، شاعر خوب! گاهی، حتی همیشه، شکل شعر از جابه جا کردن زمانی و مکانی تصاویر، و گاهی، حتا همیشه، از تداخل تصاویر بوجود می‌آید. طبیعی است که کلمات شعر، نمایندگی صداها، محذوف و خفته در سکوت را بر عهده گیرد، ولی وقتی که جمشید چارلنگی می‌گوید: «شکل غریبی دارد / گذر این پاییز / زخم که می‌زند / نه به زخم می‌ماند / که نوشدارویی مهیا کنم - نه اندوهش / نه اندوهان - نسیم پر سومی دارد گذر این فصل / و ما بی‌امان / چون نفوذ می‌ترکیم و چون برگ می‌ریزم» چون تصاویر جابه‌جایی پیدا نکرده‌اند، چون چیزی تفکر پاییز را قطع نکرده است، چون کلماتی حذف نشده‌اند تا سکوتی حضور داشته باشد و به دنبال آن کلمات بیان شده سکوت‌های محذوف را نمایندگی کنند، شعر شبیه تابلوی آبرنگ پاییز از آب در آمده. این بیان، کافی نیست. شعرهای هوشنگ چالنگی دقیقاً خلاف این وضع را دارند. نخست این که لحن بیان چیستانی الحان عرفانی را دارد و ترکیبات یادآور برشهای شکل‌مستون دردمندانه عرفانی است؛ دوم این که ایجاز بر آنها حاکم است، و همیشه می‌توان محذوفات ساکت را به صدا در آورد و تأویل متن کرد؛ سوم این که نگارش عمودی، در اغلب جاها هدفمند است و دیمی و تصادفی صورت نگرفته و تقطیع‌دار یعنی همین. و، چهارم این که هر شعری یک منظومه کامل شعری است، و شعرها با هم قاطی و اشتباه نمیشوند؟ به این دو شعر نگاه کنید -:

و روز گفت از تو جدا شوم

به پهنه دیگر

نهفته آواها

گت به خانه برند

بر بلندای دیگر

پس

بمان و

پلک سایبان چشم

و خود را مبین

هلف کوچک

ابر

روشنی

در ابرها

افق گریه‌ست

می‌خواستم پرندگی به صدا

می‌خواستم

و آنجا شوم که ماه به کام خود است

چون او

که نگفته‌ست و،

نمی‌داند

شعرهای هوشنگ چالنگی در میان بهترین شعرهای کتاب است. کافی است این شعرهای کوتاه چالنگی را با شعر طولانی «اقبال تمایبی‌مات» از سیروس رادمنش در همین جلد دوم مقایسه کنید. شعر رادمنش شعری است طولانی در اتوماتیسمیون بی‌شکل. اشتباه نشود، این اتوماتیسمیون ربطی به سوررئالیسم ندارد. اینجا شاعر کلمات را بی‌هدف بیرون می‌ریزد. گهگاه سرزمین ویران و چهارکوارت از کلمات شعر صدایان می‌زند، و گاهی مفاهیمی از پشت سر هم می‌آیند، ولی شکل؟ ساختار؟ در این شعر، ایسا همه حرف است. ار سنگ‌نوشته، نوشته محمد رضا شیروانی به سبب پایان زیبایش لذت می‌بریم، گر چه تصاویر و مفاهیم کلمات را می‌بینیم ولی صدای حسها را نمی‌شنویم: «هراکنندگان فراهم آید / یاران عطرهاشان را بر این سنگ ساییده‌اند / درخت دور دارنده غمان / با تو هیچ کس هست؟ بانوی من، چشمان تو روشن است / اما چراغ را بگذار / تا خانه تنها نماند» شعرهای حسن عالیزاده را در این کتاب باید از بهترین شعرهای کتاب بشمار آورد. زیباترینشان، «مرگ / دون ژوان» «مرگ و یوحنا ۱۲: ۲۵» در این شعرهای منضبط از نظر زبان و شکل، ما صداها، زبان را از ترکیب ریتمیک وزن‌وی و زنی می‌شنویم. شعرهای عالیزاده آیین زیبایی کلامی است و در عمق آنها غمی برخاسته از انزوا موج می‌خورد. همه شعرها را در کتاب بخوانید. شعر «دنیا» ی احمد علی‌پور، شعر خوبی است. هرگز علی‌پور ریتم را از ترکیب وزن و بی‌وزنی درست می‌کند. تصویر را آگاهانه به تصادف احاله می‌گذارد میان دست و دلم / یک ماه و یک علف خوابست و آنچه می‌کشد مرا / شعرهای مرده است»، ولی گاهی آدم فکر می‌کند چرا علی‌پور خود را رها نمی‌کند، چرا سرش را بالا نمی‌گیرد تا بخش بزرگتری از جهان را ببیند؟ ۱. فرجام، همه را با نوعی وزن نیمایی می‌گوید، ولی تصاویر و مفاهیم همه اتوماتیزه هستند. آگاهی شکل درونی بر شعر حاکم نیست تا میدان‌های تصویری گسترش بیشتری بیابد و با هم ترکیب شوند. در شعر «زارها را اندازه‌ای نیست» از محمدباقر کلاهی اهری، سروکار ما با محتوای پرنده است، و شعر، به ترجمه خوبی از شعری شکل‌دار می‌ماند که موقع ترجمه شکلش را از دست داده است. شعر «باز اگر شود» ابوالقاسم مؤمنی، شعر خوبی است. ولی شعر می‌خواهد فریاد صداکاری بزند و مؤمنی مانع می‌شود. شعر محمد مهدی مصلحی، با عنوان «تعویذ دریایی» دعوتی است تا آدم رساله‌ای در باب مشکلات ریتم و وزن این شعر بنویسد این شعر، سخت نیازمند مارنویسی شکلی است. در شعر منصور ملکی «می‌دانم، می‌دانم» بخش اعظم شعر نحو منثور دارد.



کتاب کوچه

احمد شاملو

مازیار / چاپ اول ۱۳۶۱
۳۲۹ صفحه / ۲۵۰۰ ریال

دفتر مسوم حرف الف کتاب کوچه پس از یازده سال منتشر شد. این مجموعه فرهنگ لغات، اصطلاحات، تسمیرات و ضرب‌المثل‌های عامیانه فارسی است. نخستین مدخل این دفتر «افعی» و آخرین آن «انداحتن» است. برای هر مدخل تسمیرات مصدري، ترکیبات جمله‌ای و شه جمله‌ای، امثال و حکم، باورهای توده و آیین مربوط به آن آورده شده است. گفته می‌شود بیش از سی جلد کتاب کوچه آماده چاپ است و فیش‌های ده‌ها جلد دیگر آن گردآوری شده است. گرچه فعلاً این فرهنگ بر روی گویش تهرانی متمرکز است، اما قابل تعمیم به کلیه گویش‌های زبان فارسی است. انتشارات مازیار امیدوار است به زودی جلدهای بعدی را چاپ و پنج جلد پیشین را تجدید چاپ کند.

معاصر ایران را مطرح می‌کنیم، و این رهبری را نه به آدم‌ها، بلکه به مقولات، دیدگاه‌ها، شکل‌ها و تئوریا و آثار شاعران مربوط می‌دانیم. در آینده ممکن است نشان دهیم که چگونه گاهی مجموع امکانات بحران‌زدگی از خلال، از درون و از حول و حوش شخصیت‌ها می‌گذرد، و در چنین وضعی، آن شخصیت‌ها، نمایندگی بحران را بر عهده می‌گیرند. در جایی که شه و شانه مطرح باشد، ما یک کلمه حتا نخواهیم گفت؟ وقتی که غوغای شه و شانه خوابید، سخن از مقوله حدی نمایندگان بحران نیزه میان خواهیم آورد (چهجه... کنار پنجره غوغایی است) ۱۳

۱- شعر، به دقیقه اکون، جلد اول، با همیاری فیروزه میرانی، احمد محیط، نشر نقره - تهران، ۶۸ صص ۱۰ - ۹.
۲- شعر، به دقیقه اکون، جلد دوم، با همیاری فیروزه میرانی - احمد محیط، رضا نقوی، نشر نقره - تهران، ۷۰ صص ۱۱ - ۹.

۳- جلد اول، ص ۱۰

تسمیر از مکاروفسکی است [artistic intentionality]

4- Ian Mukarovsky. The Word And Verbal

Art, (Yale University Press, 1977) PP. 1 - 65

کتاب مکاروفسکی، ساختارشناس بزرگ مکتب پراگ در سال ۱۹۷۷ به زبان انگلیسی ترجمه شده، و از آن زمان تاکنون تأثیر عمیقی بر شعرشناسی جهان گذاشته است. اگرچه پیش از آن، مفاید او توسط محققان دیگر به زبان انگلیسی معرفی شده بود. آشنایی نویسنده حاضر با آثار مکاروفسکی به بعد از چاپ کتاب «کلمه و هنر کلامی» مکاروفسکی بر می‌گردد. در مقاله حاضر از مقاله «پیرامون زبان شعر» او استفاده شده است.

5- Ibid. P. 143.

۶- شعر، به دقیقه اکون، جلد دوم، ص ۱۵۲
۷- همان، ص ۱۸۴.
۸- خروسی جنگی، شماره دوم، دوره دوم، اردیبهشت [۱۳۳۰] با تشکر از جلیل ضیاپور] در اینجا فقط قسمتی از شعر کبود هوشنگ ایرانی را نقل کردم.
۹- اسماعیل شاهرودی (آینده)، برگزیده شعرها، با مقدمه بیما یوشیج، سازمان نشر کتاب، یاداد، ۱۳۴۸، صص ۱۸۰-۸۱.
۱۰- شعر، به دقیقه اکون، جلد اول، ص ۷۴.
۱۱- همان ص ۶۹ - ۵۹.
۱۲- همان، ص ۲۳.
۱۳- همان، ص ۱۵.

در نخستین رکعت نماز بودم من
(و هنوز با تو می‌اندیشیدم)

که عشق

در چشمان درشت بانوی بیوه مسلمان که زیر
طاقهای ضری بازارهای بغداد و شام
حلول آیه می را در خون خویش می‌آزمود
مرا صدا داد

سد قبلی شعر و در صفحه بعدی، بند اول، و در سراسر شعر دو سه بند دیگر نحو مشهور دارند. آقای ملکی فرق بین زبان شعر و زبان نثر را بهتر از اینها باید بداند. در شعرهای جلد دوم کتاب، علی مراد موری (علول) گرفتار لحن عام و اتوماتیبه شعر معمولی روزگار ماست. از شش شعر فیروز ناجی، اولی بسیار خوب است، ولی مشکل همان موضوع بیان صوتی شعر است. اگر می‌توان «آه می‌توانی» را در شعر «اکون با تمام اشیاء» تکرار کرد، چرا نباید مرکزی در شعر پیدا کرد، و به دور آن خیلی چیزهای دیگر را هم تکرار کرد تا نحو مشهور شعر، ساحت شعری پیدا کند؟ وقتی که آقای ناجی می‌تواند از مراحمه‌ای که واژه‌ها به یکدیگر می‌کنند، قطعه کوتاه نسبتاً زیبایی بسازد، چرا همین زحمت را برای قطعات دیگر نمی‌کند؟

و چون

رو به من داشت

سبز بود

که می‌نگریست

به چشمه‌ها

بازگشت بود

و عشق می‌گریست

۹- می‌دانم که حرفهایی که راجع به این شاعران و شعرهاشان و این دو کتاب رده‌ام، کافی نیست. و می‌دانم که راجع به بعضی از شاعران این دو کتاب حرفی نرده‌ام. علتش این نیست که شعرهاشان را قابل بحث نیافته‌ام. برعکس، با تعداد شعرهاشان در کتاب کم بوده، و کلید پیدا کردن برای ورود به ذهنیت شعرها، دشوار؛ و یا آنچه درباره دیگران گفته‌ام راجع به آنها هم صادق بوده است. بررسی شعر این همه آدم یا استمدادهای متفاوت بسیار دشوار است؛ و می‌دانم که گردآوردن این شعرها ده‌ها برابر بر بررسی آنها دشوارتر بوده است، و از این بابت شعر جدید ایران از خانم میزانی و آقای محیط خدمت خداکارانه دیده است. می‌دانیم که ده‌ها شاعر دیگر در ایران هستند که شعرهاشان در این مجموعه‌ها گنج‌نایده شده است. از این بابت ما می‌توانیم به سلیقه گرد آورندگان ایراد بگیریم. کسانی که ایراد می‌گیرند می‌توانند مجموعه‌های خود را ترتیب بدهند و چاپ کنند. طبیعی است که نویسنده حاضر یا دیگران راجع به مجموعه‌های آنها هم حرف خواهند زد. باز هم بگوییم: ما فقط صورت مسئله بحران رهبری شعر

شبی که سحر نداشت...

گزارشی از پاورقی نویسی در ایران



برای رسیدن به شرایط فرهنگی سالم، اعتلای هنر و ادبیات چه باید کرد؟ آیا می‌توان جلو آثار مبتذل چون نوشته‌های فهیمه رحیمی و دانیل استیل را گرفت؟ آیا می‌توان اجازه نداد سریالهای تلویزیونی مبتذل ساخته شود؟ آیا می‌توان جلو ساخت فیلمهای مبتذل را گرفت؟ آیا می‌توان امتیاز مجله‌های مبتذل را لغو کرد؟ آیا می‌توان بازور، خفقان، سانسور و... جلو ابتذال را گرفت؟ به گمان ما هرگونه سرکوب، سانسور و جلوگیری، نه تنها جلو رشد ابتذال را نمی‌گیرد که به رشد جوانه‌های دیگر و هزار شاخه شدن آن امکان بیشتری می‌دهد.

پس چه باید کرد؟ چگونه می‌توان جلو ابتذال را گرفت؟ به گمان ما نابود کردن عوامل بازدارنده فرهنگ سالم، رونق بخشیدن به هنر و ادبیات سالم، عوامل بازدارنده فرهنگ سالم کدامند؟ به گمان ما، شرایط ناهنجار، سحت و غیرطبیعی نویسندگان، هنرمندان، پژوهشگران، شاعران و... که نه تنها در ناامنی و نابسامانی سختی به سر می‌برند که آینده‌ای بسیار تیره و تار و سهمگینی را در پیش‌رو دارند.

آینده‌ای که بیشتر نشأت گرفته از نبود بازار فرهنگی سالم و طبیعی است. عدم تأمین شرایط اقتصادی دست‌اندرکاران فرهنگ امروز: نویسنده، مترجم، ناشر، فروشنده و خواننده، خود یکی از عواملی است که رونق و اعتلای آن، در گرو نابودی عواملی چون سانسور، گرانی کاغذ و عدم کمک نهادهای دولتی و غیردولتی است. تخطئه کردن و به سکوت برگزار کردن مسائل فرهنگی توسط رسانه‌های همگانی، به ویژه رادیو، تلویزیون، روزنامه‌های صبح و عصر و نشریه‌های موجود، از عوامل دیگری است که دستشان در رکود فرهنگ و اشاعه فرهنگ مبتذل آلوده است.

عوامل رونق بخشیدن به هنر و ادبیات سالم کدامند؟ به گمان ما، نبودن سانسور، ارزانی کتاب، بالا بردن تیراژ کتاب، خرید کتاب برای کتابخانه‌ها، وزارتخانه‌ها، سازمانها، ارگانها و به طور کلی تمام نهادهای دولتی و غیردولتی، به ویژه دانشکده‌ها، مدارس عالی، دبیرستانها و دبستانها. بالاین امید که گزارش «شبی که سحر نداشت...» به دنبال آن بررسی و تحلیل آثاری از این دست، بتواند راهگشا باشد، از این شماره این مسئله را دنبال می‌کنیم.



بحث پیرامون ادبیات ژورنالیستی بطور اعم و پاورقی نویسی بطور اخص، بدون نگرش در وجوه صیغه رمان و داستان کوتاه هنری و این بخش از ادبیات، بحثی نارسا خواهد بود، شاید برخی از خوانندگان این سطور، با تلقی نگارنده که این قسم نوشته‌ها را نیز شاخه‌ای از ادبیات می‌داند موافق نباشند، لکن این حقیقتی آشکار است که پاورقی نویسی نیز شاخه‌ای از ادبیات دیروز و امروز ما را تشکیل می‌دهد حال اگر این نوع ادبیات در سرزمین ما، بیشتر راه انحطاط و ابتذال پیموده است تا راه تعالی و تکامل، مقوله‌ای قابل تعمق و بررسی است و در این نوشته هم سعی بر آن خواهد بود تا در حد اشاره هم که باشد نگاهی به روند پیدایی و اوج و فرود این شاخه از ادبیات داشته باشیم.

برای یافتن پیشینه تاریخی پاورقی نویسی در ایران، باید در ادبیات عامیانه ابرایی به غور و تفحص پرداخت امیرارسلان اثر میرزا محمدعلی نقیب‌الممالک با این که هیچگاه بصورت پاورقی در نشریاتی چاپ و منتشر نشده است اما آن را می‌توان در زمره این قبیل آثار بشمار آورد. با نگرش به این اثر جاودانه می‌توان پی برد که پاورقی ایرانی و حتا داستانهای عامیانه و عاشقانه قدیمی، جمدای از مقوله «نقالی» قابل بررسی نیستند. امیر ارسلان در واقع یک پاورقی خصوصی برای ناصرالدین شاه بوده است. چنان که می‌دانیم «نقیب الممالک» یا یکارگیری قوه خلیل شگرف خود هر شب بخشی از این داستان را در کنار بستر شاه می‌خواند و در نقطه‌ای حساس از داستان آن را ناتمام می‌گذاشت تا شبی دیگر ناصرالدین شاه مشتاقانه‌تر به پای نقل او بنشیند. بی تردید ماندگاری این اثر دلکش مدیون فخرالدوله دختر ناصرالدین شاه است که نقل محمد علی نقیب را بر کاغذ نقش زده است.^۲

پیش از امیر ارسلان، حسین کرد شبستری نیز که اثری از روزگار صفویه است، تأثیری انکار ناپذیر در ادبیات ژورنالیستی ایرانی گذاشته است. هر دو داستان حسین کرد و امیر ارسلان در

○ رشد و پیدایی پاورقی نویسی از قاجاریه تا شهرپور ۱۳۲۰ و سقوط رضاشاه دارای تاریخچه‌ای قابل تعمق است.

○ رونق و مقبولیت عام پاورقی، در شکست نهضت‌های مردمی و تسلط مجدد عوامل سرکوبگر حاکمیت و یأس عمیقی است که در روح و جان مردم پدید می‌آید.

میان فارسی‌زبانان بسیار مشهورند. دلیل این اشتها همانا در تنوع صحنه‌ها و نثر روان و بی‌پیرایه آنهاست، خواننده عامی نیز به راحتی با آن ارتباط برقرار می‌کند. به همین دلیل می‌توان گفت که داستانهای ژورنالیستی در تخیل و نثر و شیوه نگارش و بیان ماجراها، از این دو اثر مهم، الهام گرفته‌اند و بی‌هیچ تردیدی هم این دو اثر یاد شده و هم آثار مشابهی که همزمان با این آثار پدید آمده‌اند، از تکنیک‌های بیانی داستانهای قدیمی تر همچون داراب نامه طرسوسی و سمک حیار بهره برگرفته‌اند. همان گونه که پیشتر ذکر شد حویش‌اوندی عمیقی بین این داستانهای عامیانه و نقالی در ایران وجود دارد. اکثر این داستانها از روی روایاتی که نفالان برای مردم عادی و یا پادشاهان نقل کرده‌اند، بر کاغذ ثبت شده است. راوی داستان سمک حیاره صدقه بن ابی‌القاسم شیرازی و محرر قصه فرامرزیں خدادادین عبدالله الکاتب الارجانی بوده است. بابر تحقیق استاد ذبیح اله صفا، در قرون پنجم و ششم، دو دسته به نامهای «فضائلیان» و «مناقبیان» به روایت داستانهای تاریخی برای عامه می‌پرداخته‌اند. طبق مدارک موجود فضائلیان، ستیانی بودند که حکایاتی درباره خلفای راشدین نقل می‌کردند «مناقبیان» راویان و نقل‌گویان شیعه‌ای بودند که داستانهای درمدح ائمه و اهل بیت بر مردم عرضه می‌کردند.^۳

در جستجوی این سابقه تاریخی برای داستانهای عامیانه و نقل‌گویی، این سخن ابن قتیبه دنیوری در هیون الاخبار جلد ۴ صفحه ۹۱ بسیار قابل تعمق است: «از علی پسر هشام که گفت: قصه گویی به سرو نزد ما بود. قصه می‌گفت و می‌گریانیدمان، پس از این طنپوری از آستین بدر می‌آورد، آن را می‌نواخت و می‌گفت: «با این غم، اندکی شادی بایست.» با توجه در این که این قتیبه بین سالهای ۲۱۲ تا ۲۷۶ می‌زیسته است، سخن و قول او و جسود داستانسرایی و نقل‌گویی در قرن سوم را تأیید می‌کند. بی تردید پس از ورود اعراب به ایران، نقش نقالی و داستانسرایی برای مردم عادی، بیشتر به یک حربه سیاسی در برابر قوم میگانه مطرح بوده است تا نفس داستان. عدمای از نقالان یا نقل داستانهای حماسی و پهلوانی سعی در حفظ و اشاعه این شاخه از هنر مردمی را داشته‌اند. چرا که این شیوه سبب حفظ تاریخ پهلوانی و مجد فرهنگی ایرانیان بوده است. به همین دلیل پس از پیدایی شاهنامه، نقالان و راویان بیشتر به روایت این شاهکار بی نظیر ادبی پرداخته‌اند. شگرد خاص نقالان در توقف نقل صحنه‌ای مهیج و موقوف کردن باقی داستان به شبی دیگر، شگردی است که در پاورقی ایرانی نیز بکار گرفته شده است و این شیوه بعدها در پیدایی

سریالهای تلویزیونی که خود پس از افول ستاره بخت پاورقی نویسی ظهور کردند، بی‌تأثیر نبوده است. این نکته نیز حائز اهمیت است که در اکثر داستانهای عامیانه بخصوص داستانهای پریان، ویژگیهای رمزآلود بودن و هستی شناسانه به پدیده‌های جهان مادی نگرستن برجسته است. و این خود یکی از تفاوت‌های آشکار بین داستانهای عامیانه با پاورقی‌های امروزی است... پاورقی نویسان، هیچ گونه گرایشی به پرداخت هنری و ساختار فنی در آثار خود ندارند. به همین دلیل آشکار، اکثر پاورقی‌های پدید آمده فاقد تکنیک و استیل هنری‌اند. اما این سخن را نمی‌توان درباره تمام این آثار صادق دانست، چرا که در میان پاورقی‌ها نیز بوده‌اند، آثاری که از پرداختی منسجم و فنی برخوردار بوده‌اند و هنوز هم قابل خواندن‌اند و در سطور دیگری به بعضی از آنها اشاره خواهیم داشت. یکی دیگر از صفات متمیزه پاورقی‌ها و داستانهای ژورنالیستی، اخذ پروتوتیپ‌ها از وقایع روزمره جامعه است و به همین دلیل نویسندگان این قبیل آثار هنایتی خاص به حوادث و ستون خیر روزنامه‌ها و گزارش‌های خبری دارند و بدون بهره‌گیری از این وقایع پاورقی‌ها چاره‌ای بجز الهام‌گیری از داستانهای تاریخی ندارند. این گونه است که چاشنی تخیل در پاورقی‌ها بسیار قویتر از رمان و داستان هنری است. این سخن هیچگاه بدان مفهوم نیست که در ادبیات هنری از تخیل نشانی نیست، بلکه در ژورنالیسم و پاورقی و خلق فضاهای هم‌آلود و احساسات برانگیز، مقوله‌ای حدای از تخیل در ادبیات اندیشمند است. به تمام نکات بر شمرده این را نیز باید افزود که پاورقی‌ها و داستانهای کوتاه ژورنالیستی در عین حالی که از اصالت بیان و تفکر داستانهای هری مخفی‌اند، اما دعوی ارشاد و موعظه و نهی از بدیها را نیز دارند و عموماً مدعی نوعی پند آموزی به مردم و خواننده سهل پسند خود هستند و این نصایح در کوتاهی به خواننده عرضه می‌شود که او

را پسند آید، گواهی که در کنار آن بظاهر پندها، بدآموزیهای دیگری به خواننده منتقل می‌شود



رشد و پیدایی پاورقی نویسی در قاجاریه تا شهر نور ۱۳۲۰ و سقوط رضاشاه، دارای تاریخچه قابل تمعق است و با این که در این سالها پاورقی‌هایی از سوی نویسندگان ایرانی نوشته شده و یا از نویسندگان خارجی ترجمه شده‌اند که قابل اشاره هستند، اما پیدایی صنعت سینما که در آغاز صامت بود و پس از سالها گفتار نیز بدان افزوده شد، سبب گشت که عده‌ای پاورقی خوان، آنچه را که از این قبیل داستانها توقع داشتند در فیلمها بیابند... صنعت ژبانی پاورقی‌ها، از ویژگی توصیف جزء به جزء صحنه‌ها برخوردار است و وقتی که یک فیلم می‌تواند حا صدام نفس هر پشه را به یسده الفا کده طبعی است که خواننده پاورقی به دیدن فیلم بیشتر گرایش می‌یابد، با همه اینها باید پذیرفت که پاورقی نویسی پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ رونق چشمگیری را شاهد بوده است. دلایل این رونق و مقبولیت عام پاورقی را در چه عاملی باید جست؟ مسلماً شکست نهضت‌های مردمی و تسلط مجدد عوامل سرکوبگر حاکمیت، یأس عمیقی را در روح و جان مردم پدید آورد. مبارزان ضد رژیم یا اعدام شدند و یا به زندان رفتند و آنهایی که از زندان و اعدام رهایی یافتند، راه مهاجرت به سرزمینهای دیگر را برگزیدند، تا که ببینند آسمان هر کجا آیا همین رنگ است؟ خفقان بر جامعه مستولی شد روشنفکران سکوت پیشه کردند و حاکمیت، این سکوت را علامت تسلیم و رضا دانست. دستگاههای بظاهر فرهنگی رژیم سعی در خریداری نویسندگان و هنرمندان کردند و در بعضی موارد نیز به کام رسیدند. ثمره این تلخ کامیها و شکست‌ها، یأس عمومی بود. در چنین فضایی آمان که حوصله کتاب خواندن داشتند به دنبال چیزی

○ ناامیدی و عدم تحرک قشر روشنفکر جامعه سبب می‌شود که عناصر ضد فرهنگ حاکمیت، به تمامی امیال و هدفهای خویش در انحطاط جامعه از حیث فرهنگی و اخلاقی نایل شوند.

○ شرایط روز جامعه باعث می‌شود که داستانهای پلیسی و عاشقانه طالبان بیشتری داشته باشند.

می‌گشتند که لحظه‌ای آنان را از اندوه شکست بپرهانند. به همین دلیل پاورقی نویسی در مجلات تولدی دوباره یافت و مردم گرایشی شدید به خواندن رمانهای عاشقانه با پایانی خوش و چاشنی طنز و شیرینکاریهای شخصیت‌ها یافتند. عده‌ای نیز خواننده پروپاقرص داستانهای تاریخی ماندند، کتابهایی که عموماً تحریف تاریخ بودند و به دروغ از مجد و شکوه گذشته شاهان ایرانی دم می‌زدند... پس از این سالها بود که اکثر مجلات ماهیانه و هفتگی برای گریز از ورشکستگی و بالا بردن تیراژ خود به درج این قبیل داستانهای عاشقانه و اجتماعی و تاریخی در قالب پاورقی پرداختند. این دوران بالین که دورانی خوش برای پاورقی نویسی بود، اما یک دوره انحطاط برای ادبیات سالم و هنرمندانه نیز به‌شمار می‌آید. بایک نگاه به آثار پدید آمده از سوی نویسندگان متعهد در این دوره، سرگشتگی روحی و روانی و ناامیدی دهشتناک موجود در آنها را می‌توان کاملاً لمس و احساس کرد. همان گونه که در زمینه ادبیات پس از شکست، پاورقی نویسی رشد بیشتری می‌یابد، در زمینه موسیقی نیز، یک نوع موسیقی منحنی و مخدر پدید می‌آید. کافه‌هایی دایر می‌شود که در آنها کارگری که تا دیروز در میتینگ‌ها و محافل سیاسی شرکت می‌کرد در دود بوی مشروب و خوراکی‌های همراه آن گم می‌شود. زناتی با صدای نخرانیده و ناهنجار در هیئتی مبتذل کلامی

رشدیده و محرومی که دیده بر پرده سینما دوحه بود خود را در جای شخصیت اول فیلم تصور می‌کند. این قبیل کلیشه‌ها تا زمان ظهور قیصر همچنان تکرار می‌شود شاید قیصر اولین فیلم از این نسخ آثار سینمایی باشد که ضمن دارا بودن رگه‌هایی مثبت در ساختار و متن، آینده‌ای کاذب، پیش چشم بیننده نمی‌گشاید. در عرصه ادبیات، وضع بدین خرابی نیست. با این که در روزگاری که اوج پاورقی نویسی است اشخاصی همچون حسین قلی مستعان، جواد فاضل، شاپور آریمن نژاد، حمزه سردادور و در ترجمه پدیدهای به نام ذبیح الله منصوری وجود دارند، اما به آثار این نویسندگان اگر با دیدی نقادانه نگریسته شود در خواهیم یافت که این قسم از ادبیات به اندازه سینمای فارسی منحنی و گمراه کننده نیست. آشکار است که نویسندگان همچون مستعان و فاضل دارای سواد ادبی بالا و اطلاع وسیع از ادبیات ایرانی و خارجی بوده‌اند. ترجمه مستعان از بنیویان هنوز یکی از ترجمه‌های خواندنی از این اثر جاودانه است. ترجمه نهج البلاغه و صحیفه سجاده و نیز تصحیح تذکره هفت اقلیم از سوی فاضل، نشان از درک عمیق و بینش وسیع ادبی صاحب قلم را دارد. و برآستی اگر بدون تعصب بدین مقوله نگریسته شود که پس از پیدایی آثاری همچون شمس و طغرا (۱۲۸۷) نوشته محمدباقر خسروی در اواخر دوران قاجار و یا آثاری از میرزا حسن بدیع یا جمالزاده، صنتی‌زاده کرمانی، رحیم‌زاده صفوی و زین‌العابدین مؤتمن، شیوه نگارش حسنتلی مستعان و جواد فاضل خود منادی سبکی جدید در این شاخه از ادبیات ژورنالیستی است. بی تردید در سال‌های پس از قاجاریه، ترجمه آثار خارجی، بویژه ادبیات فرانسه از انحصار اقتدار مرفه جامعه بدر می‌آید و در اوایل دوره پهلوی و پس از شهریور ۱۳۲۰ و ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ اذهان مردم با «رمان» آشنا می‌شود. بدین گونه محمد مسعود، دشتی، و هجازی نیز به جمع

نویسندگان می‌پیوندند و گروهی را با نوشته‌های خود سرگرم می‌کنند. در این میان نوشته‌های محمد محمود یا تمام ضحیف‌های تکنیکی، از صداقت بیشتری مایه می‌گیرد. با ظهور صادق هدایت، پاورقی نویسی و ادبیات ژورنالیستی ضربه سختی می‌خورد. هدایت‌بلا اینکه دیرتر از جمالزاده آغاز به نوشتن می‌کند، اما یقیناً بوف گور او اولین رمان فارسی به مفهوم دقیق هنری با استفاده از فصاحت داستان‌نویسی فنی است. هدایت در زمان حیات خود و در نوشته‌هایی طنزآمیز که در بعضی شماره‌های موسیقی^۹ چاپ می‌شد، سعی داشت مردم را با ابتذال موجود در این قبیل نوشته‌ها آشنا کند و همین مسئله سبب می‌شود که مستعان در مصاحبه‌ای که سالها پس از مرگ هدایت چاپ می‌شود، با کنایه آثار او را نوشته‌هایی بداند که تزریق پوسیدگی و گندهدگی و پوچی و طغیان در دل و دماغ جوانان می‌کند...^{۱۰}

همان‌گونه که اشاره شد بی‌انصافی مستعان درباره آثار هدایت و شخص او، به رنجش وی از هدایت در آن سالها بازمی‌گردد، اما درباره خود مستعان باید گفت با این‌که تمامی ایراد هدایت به داستانهای مستعان و شیوه نگارش و داستانپردازی او آن‌هم در حدود سالهای ۱۳۲۰ به بعد، کاملاً بحق و مستدل است، اما منکر این‌هم نمی‌توان شد که مستعان با نوشته‌های خود در یک دوره تاریک ادبی اثرگذار بوده است. نوشته‌های او در روزگار محمود منحنی مجلات از ورشکستگی بود و با این‌که اکثر آثار او از رگه‌های ادبیات سالم و متعهد نهی هستند اما هیچگاه نیز به پرتگاه ابتذال محضی که مقلدان بی‌مایه او در آثارشان پدید آورده‌اند نغلتیده است و دلیل آن نیز همان‌گونه که ذکر شد علم و اطلاع و دانش امثال مستعان و جواد هاضل و علی دشتی از سابقه غنی ادبیات ایران بوده است. ذهنیت و تخیل غنی مستعان، گاهی آنچنان در جامعه تأثیر می‌گذارد که مردم پایتخت و بعضی شهرستانهای بزرگ برای خواندن دنباله داستانهای همچون شهر آشوب و یا آفت ثانیها

○ همه چیز بر وفق مراد حاکمیت است و روشنفکران زخم خورده و مأیوس از منتظرانند.

○ نوشته‌های فهیمه رحیمی اوج فاجعه پاورقی نویسی است.

○ آثار دانیل استیل، فهیمه رحیمی، نسرين ثامنی و ... نماد عینی ابتذال فرهنگ است.

را نیز می‌شمرند.

در دهه چهل، با پیدایی تلویزیون و گسترش آن در میان مردم، استقبال از آثار مستعان و نویسندگانی از این دست فروکش می‌کند. سریال‌سازی با داستانهای مبتذل عاشقانه و بظاهر خانوادگی و اجتماعی در اواخر دهه چهل و اوایل دهه پنجاه پیدای می‌کند. حکومت پهلوی، هنوز بر مردم مسلط است. ساواک مردان و زنان مبارز را به بند می‌کشد و با اشاعه این قبیل فیلمها در تلویزیون و سینما قصد سرگرمی مردم را دارد تا پایه‌های حکومت متزلزل خود را محکم کند، غافل از آن‌که این آرامش ظاهری، خبری از توفان سهمگین با خود دارد...

□□□□

در دهه چهل، پاورقی‌نویسی سه چهره اصلی و پدیده‌های خاص خود را می‌یابد ۱- امیر عشیری ۲- اروغی کرمانی ۳- منوچهر مطیعی با این‌که امیر عشیری خالق بعضی داستانهای تاریخی از جمله چکمه زرد (۱۳۴۳) و عقاب الموت است که نخستین بار در مجله تهران مصور چاپ می‌شود، اما بیشتر به پلیسی‌نویسی شهره است تا تاریخی‌نویسی، او با آثاری در حدود ۴۷ عنوان پدیده‌ای شگرف در این قسم از ادبیات است.^{۱۱} عشیری دیدی وسیع و تحلیلی قوی دارد. و در آن سالها مجله اطلاعات هفتگی بیشتر به خاطر نوشته‌های عشیری و اروغی کرمانی

و با زیاده‌نویسی که در نهایت به تکرار بعضی مضامین دستمالی شده عاشقانه می‌انجامد موجب ملال خواننده را فراهم می‌آورد. با این وجود بعضی از آثار او از جمله گلین در عین حالی که داستانی عاشقانه و جذاب است، بگامی موشکافانه نیز بر زندگی و عادات مردم تبریز، محل وقوع حوادث داستان، دارد. زورق‌طلایی نیز از کارهای درخشان اوست. شبی که سحر نداشت با این‌که از مایه‌های تاریخی برخوردار است با تعدد شخصیت‌ها و اوج و فرودهای دقیق در بیان ماجراها، از پاورقی‌های مساندنی و خواندنی است. اروغی مجموعه‌ای از داستانهای کوتاه خود را نیز در دو مجموعه عشق دلک و زندگی قصه می‌سازد منتشر کرده است. بعضی از این داستانها در صورت رعایت نویسنده به جنبه‌های هنری خلق یک قصه و تکنیک‌های خاص داستان کوتاه، می‌توانست بهتر از این جلوه کند. داستانهای مجموعه زندگی قصه می‌سازد حاطرات دوران کودکی نویسنده است که با زبانی ساده شرح ماجرا می‌کند. داستانهای دخترارمنی^{۱۲} و از مابهران^{۱۳} در این مجموعه، از داستانهای قابل اعتنای اروغی هستند. منوچهر مطیعی متولد ۱۳۰۴ است. او با امصاهای ۱۳۴۲ تا ۱۳۵۷ بوده است. به نوشته خود او از پانزده یا شانزده سالگی به کار مطبوعاتی می‌پردازد و در حدود سالهای ۱۳۲۵ شریه‌ای به نام عصراتم با سرمایه‌ای حدود ۱۰۰ تومان در تبریز منتشر می‌کند که تیراژی در حدود ۱۲۰۰ نسخه دارد. عمر این نشریه بیش از ۵ شماره نیست و با دستگیری صاحب آن از سوی مأموران شهرانی وقت، انتشار آن متوقف می‌شود.^{۱۴} بدون هیچ تعارفی اروغی بر یکی از صاحبان سبک در پاورقی‌نویسان سالهای پیش از انقلاب و دهه‌های چهل و پس‌چاه است. او استعدادی است که قدر قلم خود را نمی‌شناسد

جداییت‌های پاورقی در آن بشای
بود، ما این وجود بهترین آثار مطبعی
عبارتند از شش سال در قبیله
زنهای وحشی آمازون (۱۳۳۹)
خانم بازارباب (۱۳۴۵) ترنگ
طلایی (۱۳۴۵) مطبعی پس از
انقلاب نیز همچنان به نوشتن ادامه
داده است و تا آنجا که نگارنده اطلاع
دارد پاورقی شازده که روایتی از
وقایع تاریخی دوره قاجار و
حکومت فتحعلی شاه است، در
مجله‌ای نشر یافته است^{۱۴} در ضمن
مطبعی دوم مجموعه داستان به نامهای
میراث (۱۳۶۲) و خرید بی بها
(۱۳۶۲) و یک داستان بلند به نام
آقا حشمت (۱۳۶۳) منتشر کرده است
در دهه‌های چهل و پنجاه که اوج کار
این سه پاورقی نویس بود نویسندگان
پاورقی دیگری همچون ر اعتمادی و
پرویز قاضی سعید نیز قلم می‌زدند
که این هردو به هیچ وجه قابل قیاس
با سه پاورقی نویس قبلی نیستند
قاضی سعید عموماً داستانهای
پلیسی بی‌مایه‌ای به سبک نویسندگان
امریکایی می‌نویسد که آنها همیشه
کارآگاهان امریکایی «لایوسون»
«سامسون» و «ریچارد» بر حارسان
شوروی و چینی غلبه می‌کند و مطهر
نجات و درستی و فداکاری‌اند! با
وجود این ابتذال در معاین، قاضی
سعید چند داستان غیرپلیسی قابل
تأمل نیز دارد: یک شاخه گل سرخ
برای هم، افسون یک نگاه و پشت
آن مرداب وحشی، بدترین
نوشته‌های قاضی سعید کارهای
آخرا در سال ۱۳۵۴ هستند و در این
میان قهرمان در جستجوی قاتل
بروسلی اوج انحراف فکری
نویسنده را نشان می‌دهد. قاضی
سعید اکثر داستانهای پلیسی‌اش را در
مجله جوانان و اطلاعات دختران و
پسران منتشر می‌کرد و گویا هم اکنون
ساکن امریکا است و در آنجا
نشریه‌ای هم منتشر می‌کند.
ر. اعتمادی متولد ۱۳۱۲ سردبیر
مجله جوانان در دهه ۵۰ در مقایسه
با پاورقی نویسان شاخص این سالها

○ محمد مسعود، دشتی و حجازی به جمع نویسندگان می‌پیوندند.

○ با ظهور صادق هدایت پاورقی نویسی و ادبیات ژورنالیستی ضربه سختی می‌خورد.

○ مستعان با نوشته‌های خود در یک دوره تاریک ادبی اثرگذار بوده است.

نویسان مشهور است، و راز موفقیت
این قبیله آثار در میان مردم عامی و
کم سواد نیز همین سهولت در مطالعه
آنهاست...

□□□□□

پس از پیروزی انقلاب در سال ۱۳۵۷
و عدم انتشار این قبیل پاورقی‌ها در
مطبوعات سالهای ۱۳۵۷ به بعد
بعضی از محلات از جمله
گزارش روز، سپید و سیاه، تهران
مصور، و چندین شماره مجله
فردوسی برای پرکردن حلاه این قبیل
آثار، شروع به درج احصاری گاه
تحقیقی و گاه جعلی از درون دربار،
روابط عاشقانه شاه و فرح و اعدام
مردان ارتشی و غیره می‌کردند. چند
سالی پس از فروکش کردن موج این
قبیل نوشته‌ها، چاپ خاطرات
ژنرالهای فراری و حادمان دستگاه
حکومتی، حای خانی پاورقی نویسی
را پر کرد، البته این آثار عموماً
بصورت کتاب منتشر می‌شدند، اما
در بعضی موارد هم قبلاً در
روزنامه‌ای چاپ می‌شدند و پس
از آن بصورت کتاب عرضه می‌گشتند
در این میان ترجمه‌های
ذبیح‌الله منصوری سیل پول و ثروت را
به سوی ناشران آثارش جاری
می‌کرد، در حالی که حردوی در
نهایی و عزلت و فقر به سالهای رفته
عمر می‌اندیشید. میراث ادبی او،
نوشته‌هایی بود که بدون ارزش ادبی
و تاریخی قابل استناد، حواسدگان
پاورقی سل گذشته را معنوی می‌کرد
البته حواسدگان می، این قبیل

نوشته‌ها را در زمان انتشار اول آن در
شهریه‌ها، بصورت پاورقی حواسده
نبردند، اما ناگهان جاب این آثار به
جلدهای لوکس، عده‌ای کلکیوبر را
بیز به هوس جمع آوری این کتابها،
لایذ برای فصل هروشی می‌دادند
بحر عده‌ای حوان که ناآگاهانه به
خواندن این آثارگرایش یافته بودند،
بیشترین حواسدگان آثارمنصوری
راپیر مردان بارنشسته و حانم‌های
حانه‌دار و پیر تشکیل می‌دادند. البته
عده‌ای از سلطت طلبان و نظامیان
سابق نیز از خواندن سرگذشت
پادشاهان و ملکه‌ها و ندیمه‌ها غفلت
نمی‌ورزیدند. به هر حال پدید
ذبیح‌الله منصوری و مفقدان آن
مرحوم خمود مغوله‌ای جداگانه
و قابل تمعق و بررسی است که پیش
از این ازسوی مطلمان و صاحب
نظران بدان پرداخته شده است...^{۱۵}
با فروکش کردن تب انتشار آثار
مرحوم ذبیح‌الله منصوری و اشباع
بازار کتاب از این قبیل نوشته‌ها،
اکنون موج تازه‌ای از راه رسیده است
که در این وانفسای گرانی کاغذ و
خدمات نشر، بدون اعتنا به این
معصلات در تیراژه‌های بالا شر
می‌یاسد و ذهن عده‌ای جوان بی‌حر
از کتاب و ادبیات سالم را به خورد
مشغول داشته است. نوشته‌های
خامی به نام فهمه رحیمی اوج این
فاجعه فرهنگی را می‌رساند. این
حانم در طی چند سال بیش از ۱۰
عنوان نوشته با اسامی سوزناکی
همچون زخم خوردگان، بانوی
جنگل، بازگشت به خوشبختی،
تاوان عشق، همیشه با تو و...
مشر کرده است که بعضی از آنها به چاپ
پنجم در تیراژه‌های ده هزار رسیده‌اند
ریشه‌های این فاجعه فرهنگی را در
کجا باید جستجو کرد؟ براسنی چرا
پس از گذشت حدود ۱۵ سال از عمر
انقلاب، بحای گرایش مردم و جوانان
به ادبیات سالم، این قبیل آثار مبتذل
که کپی ناشیانه‌ای از روی آثار
سویسده درجه سومی همچون
ر. اعتمادی است، همچون هیولایی

مخوف به ذهن و روح یک سلسله از جوانان این سرزمین چنگ انداخته است؟ با آن ظاهر و اسامی فرسوده، نه تنها رسالتی اجتماعی و اخلاقی انجام نمی‌دهد که حتی فارسی‌نویسی را هم نمی‌آموزد.

نگارنده برای این که در قصاوت خویش، یک طرفه به قاصی نرفته باشد، مددورت به خواندن بعضی از این نوشته‌ها کرد. برآستی درج بر عمر و رفت پایمال شده!

بانوی جنگل، کتابی که من از فهمیه رحیمی خواندم نمونه بارزی از بسی‌ذوقی، عدم اطلاع از اصول قصه‌نویسی و تکنیک‌های خاص آن است. نوشته دیگر بازی سرتوشت در نسرین نامی آنچنان پرت و آشفته است که خواننده آشنا به آثار ادبی سالم را عصانی می‌کند. اما همین نوشته تاکنون هفت‌بار تجدید چاپ شده و آخرین چاپ آن در سال ۱۳۷۱ تیراژ ۱۵۰۰۰ داشته است این نوشته مملو از غلطهای دستوری و اشایی است و تنها هنر نویسنده، رونویسی از داستان‌های فیلمهای فارسی قدیمی و انگشت نهادن به رگ خواب خواننده این قبیل آثار به قصد گرفتن اشکی، به سزای احقری که دنیوی، یعنی فروش کتاب است که گویا پشیمان هفت بار به این مهم نایل آمده‌اند.

در میان داستانهای ژورنالیستی و پلیسی و جنایی پس از انقلاب، نوشته‌های احمد محقق با این که به دلیل کثرت آثار (حدود ۱۹ عنوان تا سال ۱۳۷۱) به دام تکرار افتاده‌اند، اما از مایه‌های ادبی خالق آنها شایسته دارند. محقق دهن داستانگو ندارد، اما قدر است ماحرانی را در دست بیاد کند و در سطر نوشته‌های خود، با اشاره‌های ظریف به صرب‌المنال‌ها و کتابت ادبی مذاب غایی بشود. اما ما تمام این نالایب اینستازین آثار و خواندن آن را سوزی عده‌ای، با دعوی ارشاد و بهی از بدبیا و اصلاح اخلاق اجتماعی از سوی پدید آورندگان این آثار، ادامه

اسقاط ادبیات ژورنالیستی ایران است. عباوتی همچون هروس بیگناه، قصه عشق، شلیک مار، سزای خیانت، در سری آثار محقق، حکایت از این مسئله دارد. به تمام این نوشته‌های وطنی، انتشار آثار علناً مخدوره‌ای مرسوم به دانیل استیل را هم بیفزایید تا اوج فاجعه را دریابید این خانم نویسنده که مشخص نیست از طبله کدام عطاری میرون آمده است، مشابه خارجی فهمیه رحیمی است و هر روز که می‌گذرد تعداد عباوتین آثارش هم فرومی‌می‌یابد و هیچکس هم نیست که ببرد این همه قصه پره و سوز را چه کسی و در چه زمانی نوشته است؟ افسوس و اندوه بر نسلی که پرتیراترین نویسندگانش فهمیه رحیمی و دانیل استیل باشد. با این که در سطور گذشته نگارنده از مایه و پایه بعضی پاورقی‌نویسان داد سخن داده‌ام با تعمق در مسیر پاورقی‌نویسی و داستانهای ژورنالیستی پس از انقلاب، درمی‌یابیم که شب این قبیل ادبیات، هیچگاه سحری در پی نداشته است... مردادماه ۱۳۷۲

۱۳۴۲ درج کرد

۱- تلاتی، شماره ۵۲ سال دهم آبان ۱۳۵۲،

مناصب با ستان، صفحه ۳۰

۱۱- نگاه کید به فرهنگ داستان‌نویسان ایران،

حسن عابدی، تهران، ۱۳۶۹ دبل نام دامیر

عشری

۱۲- نگاه کید به پشت جلد خطاب الموت، امیر

عشری، کانون معرفت، ج دوم، بدون تاریخ، که

نسبتی از نامه محمد علی جمالزاده در آن درج

است.

۱۳- ماهنامه جدول، شماره ۳۱ اردیبهشت ۷۲

۱۴- خانواده و سرگرمی، سال اول، شماره ۱۰،

اسفند ماه ۱۳۷۱

۱۵- بوی دلپذیر مرکب چاپ، خطرات اروغی

کردی، مدوح در اطلاعات هفتگی، فروردین

۱۳۷۰، ویژه‌نامه پندهای سال انتشار، ششده

۲۵۲۰

۱۷- دو قصه از اروغی، مدوح در مجموعه

داستان زندگی قصه میازده، دوم آبان ۱۳۴۵،

انتشارات آرماس، داستانهای این مجموعه بر

سخت در سخته اطلاعات هفتگی چاپ

شده‌اند

۱۸- نگاه کید به فرهنگ داستان‌نویسان، حسن

عابدی، دبل نام و موهجر مطبعی

۱۹- کاشانه، شماره ۱۷ اردیبهشت ۱۳۶۳

۲۰- به نقل از نوشته علی‌اکبر گسائی، مقدمه

نوشت داعم کی، چاپ هفتم، بدون تاریخ

۲۱- بگریه به مقاله «پدیده‌های بنام دبیع آن»

معصومی مترجم، کریم امسی، نشر دانش، سن

هشت، شماره ۲ بهمن و اسفند ۱۳۶۶

پاوشنا

۱- عنوان نوشته برگرفته از نام یکی از پاورقی‌ها

مشهوراندیشی کرمانی است

۲- اسیر ارسلان، به تصحیح محمد جعفر

محموب، چاپ دوم ۱۳۵۶، مقدمه، صفحه

سرد

۳- داراب نامه طرسوسی، بکوشش دکتر دبیع

الله صفاء، جلد اول، چاپ دوم ۱۳۵۶، مقدمه،

ص ۲۱

۴- بگریه به کیهان سال، جلد ۱۶ و ۱۵ سال ۵۲

- ۵۵ دگرارشی از چند و چون هنر نغالی،

هوشنگ مرزی

۵- بگریه به تاریخ سیمای ایران، ج ۳، جمال

امید، صفحه ۴۰ توضیح شماره ۲ آگهی

سیمای، متن آگهی این است: «مطب سیمای

سه (شعبه مایاک) با برگزین آهلات ناطق

درجه اول دنیا که شویذکان فیلم، بحوبی

می‌تواند صدای نفس بگریگران را استماع

فرماید»

۶-۷- نام تصیف‌هایی از آفت

۸- نام تصیفی از پریوش

۹- نگاه کید به نقد داستان ناز از صادق هدایت،

مجله موسیقی، شماره سوم، سال سوم،

خردادماه ۱۳۲۰ داستان مار نام نوشته‌ای از

مستمان بود و هدایت در آن زمان این مقاله را به

نام علی اصغر سروش در مجله موسیقی چاپ

کرد. بعدها مرحوم حسن قاضیان، این مقاله را در

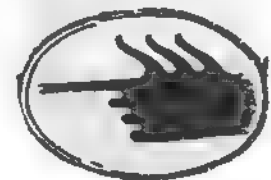
نوشته‌های پراکنده صادق هدایت، چاپ دوم

شماره‌های گذشته تکاپو را می‌توانید از دفتر مجله و

نمایندگی‌های مجله در تهران و شهرستان‌ها تهیه کنید.

نمایندگی‌های تهران:

- ۱ - کتابفروشی آگاه رویروی دانشگاه تهران
- ۲ - کتابفروشی اختران نبش بازارچه کتاب
- ۳ - کتابفروشی توس اول خیابان دانشگاه
- ۴ - کتابفروشی مروارید رویروی دانشگاه تهران
- ۵ - کتابفروشی مرغ‌آمین، کریم‌خان زند - جنب پل
- ۶ - کتابفروشی مهناز ابتدای خیابان سید جمال‌الدین اسدآبادی (یوسف‌آباد)
- ۷ - کتابفروشی نفهم، رویروی دانشگاه تهران.



ناصر پاکدامن

درباره سه زادروز به بهانه صدمین سالروز تولد نیما

بنابر آنچه گذشت ۱۵ جمادی الاول ۱۳۱۵ نه مطابق با ۲۱ آبان ۱۲۷۶ دارد و نه با ۱۱ نوامبر ۱۸۹۷ و این هر دو نادرست است و زادروز نیما به تقویم شمسی ۲۱ مهر ۱۲۷۶ مطابق با ۱۳ اکتبر ۱۸۹۷ است

شاید بی فایده باشد اگر اضافه کنیم که این نخستین بار نیست که در تبدیل تاریخ قمری به تاریخ شمسی سهو و نادرستی پیش آمده است

رنده یاد احمد کسروی در شرح زندگی خود می نویسد که «روز چهارشنبه ۸ مهر ۱۲۶۹ (۱۴ صفر ۱۳۰۸) زاییده شده‌ام» (کسروی، زندگانی من، دوره کامل، تهران، انتشارات بنیاد، ۱۳۵۵، ص ۶) حال اگر با توجه به رسم آن ایام که معمولاً روز را مطابق تقویم قمری ضبط می کردند و سال را مطابق تقویم شمسی، روز تولد کسروی را ۱۴ صفر بدانیم براساس دو منبع پیشین، این روز در آن سال، دوشنبه‌ای بوده است معادل ۷ میزان / مهر ۱۲۶۹ و ۲۹ سپتامبر ۱۸۹۰

همین دشواری در مورد تاریخ تولد پیداریاد دکتر مصدق نیز رخ داده است. وی خود در یادداشتی که می بایست در ۱۳۲۴، بهنگام تجدید در احمدآباد تدوین کرده باشد تاریخ تولد خود، ۲۹ رجب ۱۲۹۹، را معادل ۲۹ اردیبهشت ۱۲۶۱ و ۲۰ مه ۱۸۸۲ دانسته‌اند دوست ارجمند، ایرج افشار می نویسد که «دوستم کریم اسامی متوجه شد که در تطبیق این سه تاریخ اشتباهی رخ داده است و من چون به جداول تطبیق سنوات مراجعه کردم معلوم شد که ۲۹ رجب ۱۲۹۹ قمری مطابق است با ۱۶ ژوئن ۱۸۸۲ میلادی و ۲۶ خرداد ۱۲۶۱ شمسی» (نگاه کنید به تقریرات مصدق در زندان، یادداشت شده توسط جلیل بزرگمهر، تنظیم شده به کوشش ایرج افشار، تهران انتشارات فرهنگ ایران زمین، ۲۶ خرداد ۱۳۵۹، ص ۱۷۲)

بازهم بر اساس آن منابع پیشین، ۲۹ رجب ۱۲۹۹ قمری، جمله‌ای بوده است مطابق با ۲۷ جوزا / خرداد ۱۲۶۱ شمسی (یوست نیل) و ۱۶ ژوئن ۱۸۸۲ میلادی. پس زادروز مصدق بررگوار بزرگ ۲۷ خرداد است و نه ۲۶ خرداد و یا آنچنانکه خود نوشته است ۲۹ اردیبهشت ۱۲۶۱

بنابراین می باید سه تاریخی که در این مختصر ذکر شد را تاریخ تولد این سه بررگیاد دانست مگر آنکه در منابع مورد استعاده حقیر حلی باشد. شاید هم آنچه پیش ازین نوشته آمد بیهوده و بی ثمر جلوه نماید بنابراین چه بسا لازم باشد دو نتیجه اخلاقی این مختصر را یادآور شویم

۱- اگر به اسونهای پرافسانه غرب وحشی زبونه تسلیم نشده بودیم و صحت ماده تاریخ سرایی را در مسلخ وابستگی و انقیاد فرهنگی قربانی نکرده بودیم و به دست فراموشی نسپرده بودیم چه بسا ما چنین دشواریهایی روبرو نبودیم. پس به روق و احیای ماده تاریخ بیدیشیم.

۲- از شما هم بپان نباشد دل من با های های گلشیری است (آدینه، آبان ۱۳۷۱، ص ۴۳) مگر نه اینکه های های همه ماست ؟ پس سخن خاموش باید در عزا

غرض از نوشتن این چند سطر تعیین تاریخ دقیق تولد نیما یوشیج به سال و روز تقویم شمسی است. آقای رحبا براهی تاریخ تولد او را ۱۲۷۴ شمسی دانسته‌اند و بنابر این صدمین سالروز ولادت او را ۱۲۷۴ شمسی می دانند. آقای سیروس طاهباز که می نویسد این تاریخ «با استاد به منابع غیرمعتبر» دگر گردیده است توضیح می دهد که «چند یادداشت موجود است که تاریخ تولد نیما را دقیقاً مشخص می کند» و سپس اضافه می کنند که «در حاشیه قرآن خطی نفیس این خاندان، پدرش تاریخ تولد او را چنین ثبت کرده است: «تولد نورچشمی علی لیل ۱۵ جمادی الاول ۱۳۱۵» آقای طاهباز می نویسد که نیما «بعدها خود در یادداشت کوچک بی تاریخی نسب و تاریخ تولد خود را چنین نوشته است: «علی ابن ابراهیم بن علی (معروف به ناطم الایاله) بن محمد رحبا... در شب ۱۵ جمادی الاول من متولد شدم. در یوش. شب یحیی ۱۵ جمادی الاول مطابق با ۱۱ نوامبر ۱۸۹۷ میلادی و یابیر بود. این تاریخ را از روی روزنامه تربیت فروغی برداشته‌ام و تاریخ ماه شمسی را در دست ندارم.» ایشان سپس اضافه می کند که «این تاریخ [ماه شمسی] برابر است با ۲۱ آبان سال ۱۲۷۶. «که این تاریخ ماه و روز شمسی استخراج ایشان است» با مراجعه به کتاب تقویم تطبیقی هزار و پانصد ساله هجری قمری و میلادی «سیروس طاهباز» از امروز تا همیشه تاریخ، تکاپو، دوره نو، شماره ۲، مرداد ۱۳۷۲، ص. ۹۲. من اکنون که این سطور را می نویسم «تقویم تطبیقی هزار و پانصد ساله...» را در دسترس ندارم اما معمولاً برای حل مسایل این قبیلی دوران اخیر از تقویم یکصد و پنج ساله تطبیقی (گردآورنده احمد نجم آبادی، تهران، انتشارات شرکت سهامی تحریر ایران، ۱۳۳۴، قطع جیبی، ۲۳۲ ص) استفاده می کنم که تطبیق سالهای شمسی به قمری و میلادی از سال ۱۲۳۰ شمسی تا سال ۱۳۳۴ شمسی و تطبیق سالهای قمری به شمسی و میلادی از سالهای ۱۲۶۸ قمری تا سال ۱۲۷۵ قمری را ممکن می سازد. وسیله‌ای است آسان و چه بسا مطمئن، چرا که گردآورنده آن، اساس کار خود را بر تقویمهای منتشر شده در هر سال گذاشته است و در نتیجه و علی القاعده، سال و ماه و روزی را به دست می دهد که هر ساله و هر روزه سردمان زندگی کرده‌اند. اما این بار حد وسواس را کمی بالاتر گرفته‌ام و برای تعیین تاریخ تولد به مرجع دیگری هم رجوع کردم که اهم کتاب روسی آقای و. و. میبولسکی به نام گاهنامه های معاصر کشورهای خاورمیانه و نزدیک، که در سال ۱۹۶۲ در مسکو منتشر شده است. این کتاب روسی هم بسیار دقیق و البته پر اعتبار است. تاریخ ولادت نیما آنچنان که در حاشیه قرآن خطی نفیس خاندان» توسط پدرش ضبط شده است چنین است: جمادی الاول ۱۳۱۵. و پانزدهم جمادی الاول ۱۳۱۵ قمری مطابق است با ۲۱ میزان ۱۲۷۶ شمسی و ۱۳ اکتبر ۱۸۹۷. میزان نام هفتمین برج از بروج دوازده گانه سال است یعنی همان برجی که از ۱۳۰۴ به بعد، مهر نامیده می شود. سال ۱۲۷۶ شمسی، سال کبیسه بوده است و سال مرغ (تخاقری نیل).

حاشیه‌ای بر فراخوان

اوایل انقلاب تا دیدند اوضاع بروفق مراد روشمکران نمی چرخد برای جا بار کردن در دل ارباب قدرت به فحاشی به کابون پرداختند که خوشبختانه دستشان رو شد، جدی شان نگرفتند و از اینجا مانده و از آنجا راسده شدند سؤال دیگری که گویا مورد نظر محمدعلی هم هست این است که آیا کانون باید یک تجمع صنفی باشد یا سیاسی و یا هم ترکیبی از این دو؟

جمعی از آدمهایی که اعتقادات مختلفی دارند و از نظر برداشتهای سیاسی و عقیدنی هر کدام ساز خودشان را می‌زنند، هرگز نمی‌توانند مثل یک حزب عمل کنند. به نظر من کابون باید یک مجمع صنفی باقی بماند، دفاع از آزادی بیان و نشر را در اولویت قرار دهد و مدافع حقوق پدید آورندگان آثار مکتوب باشد و برای راهنمایی و چاپ آثار خوب جوانان بار ویاور آنها.

از اعضای تشکیل دهنده هسته اولیه کانون نویسندگان ایران، خوشبختانه عده‌ای در قید حیاتند. فعالیتها و مبارزات گذشته‌شان بر کسی پوشیده نیست بعضی ارثان ثابت کرده‌اند که اگر سنی هم از آنها گذشته، از نظر خلایق و نیرو جوانند و پر تلاش. پیشنهاد می‌کنم محمدعلی با استعانت از آنان اولین جلسات مقدماتی را تشکیل دهد. چه خوب است که دعوت کنندگان از سایر اعضا، محمدعلی و خود آن عزیزان باشند. به هر حال آنان حق آب و گل دارند و احترامشان بر همه کسانی که بعداً به کانون پیوسته‌اند، واجب است. بزرگانی چون سیمین دانشور، رضا پراهنی، هوشنگ گلشیری، شمس‌آل احمد، سیمین بهمانی، باقر پرهام، محمدعلی سیانلو، جواد مجابی و...

بعضی از این بزرگواران تا حد و هشتاد درجه با هم اختلاف دیدگاه سیاسی دارند اما این دلیل نمی‌شود که مقوله کانون نویسندگان ایران، که جایی به حق شایسته‌ای در تاریخ معاصر دارد، آلوده اختلاف نظرهای سیاسی، مشر سی و شخصی گردد. این خانها و آقاییان حتماً آنقدر ستم صدر دارند که قیل از هر چیز به کانون بیندیشد. البته شاید جمع شدن این عده زیر یک سقف چندان هم ساده نباشد. محمدعلی که می‌خواهد بانی مجدد تشکیل کانون باشد، باید جلوتر با بعضی از این عزیزان صحبت کند (من هم به او قول همکاری داده‌ام) و قول بگیرد که با فراموش کردن اختلافها و تفاوتهای گذشته به‌صورت تشکیل مجدد کانون فکر کند، با ستم صدر یکدیگر را تحمل کنند و یا به قول سیمین بهمانی آشتی کند. آنان بهتر از هر کسی می‌دانند که فرهنگ، هنر و تاریخ ایران مهم تر از اشخاص فانی است، هر چند همین اشخاص فانی پدید آورندگان آثار هنری و اجتماعی هستند

در ضرورت تشکیل مجدد کانون نویسندگان ایران حای تردیدی وجود ندارد. چیزی که هست، بانوجه به تجارب گذشته و با ملاحظه شرایط تاریخی فعلی ایران و جهان، باید دید به چه صورتی عمل کنیم تا تحریرات تلخ گذشته تکرار نشود.

اولاً، طرح مسئله بسیار بجای به موقع است. نظرخواهی از اهل قلم جزو قدمهای اولیه تشکیل مجدد کانون نویسندگان است. به گمان من اساسی‌ترین موردی که باید به آن پرداخت، مطالعه دقیق و همه سویه علل عدم توفیق کامل کانون نویسندگان در هدفهای تعیین شده‌اش باید دید، چرا کانون به هدفهایش نرسید، یا بطور کامل نرسید؟ و چرا با آن سابقه درخشان و تاریخی و با آن مبارزاتش در رژیم گذشته به چنین حال و روزی افتاد؟ آیا اعضا مقصر بودند؟ جو سیاسی داخلی و جهانی، نقش اساسی داشت؟ دسته بندیهای حزبی و گروهی، مارا به چنین وضعی گرفتار کرد؟ خودخواهی، تنگ نظری و خود بزرگ بینی بعضی از اعضا سبب وضع و حال فعلی شد؟ بالاخره علنها چه بود؟

این طوری است که می‌توان امید داشت، در آینده جلو عوامل باردارنده تجمع و فعالیت کانون گرفته شود و کارها در جریان منطقی و صحیحش ادامه یابد. موضوع دیگری که باید به آن پرداخت، چگونگی عضویت در کانون نویسندگان است. آیا هرکسی که روزی روزگاری شعری گفته یا مطلبی چاپ کرده است، می‌تواند شاعر و نویسنده شناخته شود و تقاضای عضویت کند؟ جدی پیش یکی از محلات نوشته بود که در ایران بیست هزار شاعر وجود دارد. (ریده یاد مهدی اخوان ثالث نوشته بود: تلفات در حوزه شعر و شاعری از میدانهای جنگ بیشتر است) آیا همه اینها می‌تواند تقاضای عضویت کنند و پذیرفته شوند؟ شخصی را می‌شناسم که حدود ده دوازده جلد کتاب ریز و درشت ساخته است، از به اصطلاح قصه بگیر تا مصاحبه و تحقیق، اما حتایک صفحه فارسی صحیح، تمیز و بدون انواع غلطهای اثنایی و املائی نمی‌تواند نویسد آیا این آقا نویسنده است؟ و می‌تواند تقاضای عضویت کند، گرچه سنگ کانون را هم به سینه بزند؟ پس آثار متقاضی عضویت باید از نظر ارزش هنری نیز مورد توجه قرار گیرد و صرفاً شرط عدم همکاری با سانسورچی کافی شمرده نشود.

موضوع دیگر، شرط سنی است. پیشنهاد می‌کنم که حداقل سن برای در خواست عضویت سی سال باشد، برای اعضای ساده سی سال و برای هیئت دیران چهل سال. در پذیرش اعضای جدید باید متتهای دقت و همه سوگیری به کار رود، تا تحریرات تلخ گذشته تکرار نشود و کسانی راه پیدانکشد که در

خود شیفتگان عیار بالا

آوای دشت



آوای دشت

اسماعیل بهزادی
مؤلف / چاپ اول ۱۳۷۰
۱۱۰ صفحه / ۹۵۰ ریال

آوای دشت اولین مجموعه شعر اسماعیل بهزادی شاعر نوپرداز جنوبی است که دستی هم در شعر کلاسیک دارد و پنج شعر پایانی این مجموعه از آخرین غزلهای اوست. شاعر در سی و همت شعر این دفتر با زبانی محکم و تخیلی فراح تصویری از طبیعت جنوب برمیگزیند تا با ترکیب ماهیمنی چون عشق، مرگ، افسانه، و خاطره‌ای از سالار قوچها و غرش تفنگ شعر رنگین بیافرید

شیوه فراگیری و
آموزش زبان انگلیسی

عباس زاهدی و عبدالله قنبری
انتشارات کتابکده / بهار
۱۳۷۲

۱۵۸ صفحه / ۱۷۰۰ ریال

این کتاب بر اساس کتاب Start with English نوشته D H Howe برای استفاده کسانی تهیه و تنظیم شده که در دسترسی به معلم زبان انگلیسی محرومند کتاب برای کودکان دبستانی از کلاس دوم به بالا طراحی شده و کودکان هشت ساله و بالاتر که قادر به خواندن و نوشتن ابتدایی زبان فارسی هستند، می‌توانند با استفاده از راهنمایی‌های کتاب و بدون کمک والدین زبان انگلیسی را گام به گام بیاموزند. نوارهای مربوط به درسها نیز در فراگیری تلفظ صحیح کلمات کمک مؤثری خواهد بود

برای آموزش خط انگلیسی نیز از شیوه‌ای عملی بهره گرفته شده و به کودک تعلیم داده می‌شود چگونه خوانا و خوش خط نویسد

۲- نویسندگان در قید حیات ما، فارغ از آنچه در جهان ادب نوشته می‌شود، و محدود در محوت خود بزرگ بیسی، و با این باور که کانون به انواع بسته بدی و دسته بندی و سل بندی و دهه بندی مشکوکم به هر آن کس که صفت «هنرمند» یا «روشنفکر» یا «نویسنده» را سخاوتمندانه به این و آن نسبت می‌دهد، مشکوک تر. ظاهراً سواد کم جسارت بسیار به همراه می‌آورد، نتیجه؟ احساس امیل زولایی می‌گم و هر باسواد صاحب نظر و هر هنرشناس راستین را که لب به هم سجااف کرده است و از گرد کنار کشیده است، متهم می‌گم! چگونه می‌توان ناظر این بلبلو در هنر و ادب بود و هیچ نگفت و هیچ نوشت؟ میدان حالی است، می‌تازند.

پنحول الوان بر بوم بی زبان می‌خراشاند و می‌گویند نقاشی انتزاعی است. آشپز آشپز جملات شلخته‌ی بی سر و ته و کج و معوج نامفهوم را روی ۵۱۲ صفحه کاغذ نارین بالا می‌آورند و به نام شاهکار داستان نویسی نو در سبک رئالیسم جادویی و تکنیک جریان سیال ذهن به خورد ضمای واقعی ذهنی می‌دهند. سرعت ادبی تا پداجا متداول می‌گردد که نه تنها ذکر مأخذ و اشارت به منبع بدون کوچکترین عذاب وجدان فراموش می‌شود، بلکه ترجمه در نهایت جسارت تألیف قلمداد می‌شود و باز هم کسی دم نمی‌زند. آدمیزادی خود شیفته به خاطر بر رو - به ویژه دومی - دیگری با مدد زبان نرم و چرب، آن سوم با کمک دوستان با نفوذ و امکان، چهارمی با نیروی تبلیغات هشت من یکشاهی، پشمی با یک کاتالوگ در وصف گرامات و «سوادات» در آغوش، ششمی با بیم دوحین نقد بی امضاء که خود و منسوبین قول رحمت نگارش فرموده‌اند و با اعمال نفوذ دوستان به چاپ رسانده‌اند، دهم از رورگار حرمت ادب و هر برمی‌آورند و شتابزده به جمع‌آوری شهرت کادب و مکتب حقیقی اشتغال دارند و به ریش همگان می‌خندند

همه دم از آزادی بیان و قلم می‌زیسم و می‌گوییم از تقابل اندیشه‌ها نباید بیسی به دل راه داد که موجب گشایش افقهای نوین می‌گردد اما در عمل به معرده این که انتقادی از یک اثر شود و یا نظری سعی نوشته شود که تأیید و تحسین و تجلیل و تسجید آن اثر باشد، «آفریننده» و یاران انواع برجسهای روا و ماروا را بر پیشانی شما می‌زنند. افراد ذیصلاح، پاسواد آکادمیک، حاموش می‌مانند تا دایره و مرکز گیتی اند، سخن از توطئه‌های جهانی می‌رانند که مانع از آن می‌شود که جایزه نوبل ادبیات به یک نویسنده ایرانی تعلق گیرد، عنایت بفرمایید که این ادعا را نویسندگان خود دارند و نه خوانندگان آثارشان.

حقیقت تلخ اینست که ما در داستان نویسی بدلیل بدانشن پشترانه (صد سال ریاد نیست) هر چند استثنای انگشت شمار که مارها و مارها به آنان اشاره شده است، بسیار ضعیف هستیم و داستانهایمان میان - مایه و در استاندارد و سطح جهانی هیچ چیز دندانگیری

شماری به شمار دیگر آن چنان به به و چه چه چاپلوسانه و اغواگرانه حواله دهد که معلوم نیست تکلیف استمدادهای جوانی که نقدهایی از این دست را می‌خواند و تحت تأثیر قرار می‌گیرند و احیانا آن را الگو قرار می‌دهند چه باید شود؟ ظاهراً هرکس کار دیگری ندارد و خود را صاحب نظر در هنر و ادب می‌داند و نقد می‌نویسد و مترجم می‌شود. کار بهایی رسیده‌است که در این کمبود دارو، پادزهر افسردگی بانوان ترجمه - ترابی شده است!

پس از این مقدمه در حشاش لابد انتظار چند مثال را دارید بفرمایید:

۱- در آدینه‌ی ۸۴/۸۵ نویسنده‌ای هوس معرفی برنده‌ی جایزه‌ی نوبل ادبیات سال جاری را کرده است: یعنی حاتم تونی ماریسون را. اگر نوشته‌ی ایشان ترجمه است، چرا ذکر مأخذ و منبع نکرده‌اند و اگر تألیف است ارشاد بفرمایند کی و کجا حاتم تونی ماریسون علاوه بر داستان آثاری نیز درباره‌ی محمد علی کلی، قهرمان بوکس جهان و آمللا دیویس، زن مبارز سیاه پوست نوشته است؟! خواهشمند است به آقای نویسنده بفرمایید ذکر منبع همواره اعتبار همراه می‌آورد اما اطلاعات غلط، نه.

در گروهون ۳۱/۳۲ مدیریت پنگاه «انتشاراتی رادوم هاس» نیویورک را به عهده‌ی این خام گذاشته‌اند!

می‌بخشید ولی خبر، چنین نیست. حاتم ماریسون زمانی در انتشارات «رادوم هاس» (که باور بفرمایید یک امپراطوری است) ویراستار بودند و کتابهایی را که نویسنده‌ی معرفی نامده آدینه تألیفشان را یا نشان نیست می‌دهد و ویراستاری کرده‌اند.

حال داستان برده‌ی جایزه‌ی نوبل دو سال پیش را نیز بخوانید بیچاره حاتم نادین گوردیمر!

اگر می‌دانست در این ملک چه بلایی بر سرش می‌آوریم، از رمود جایزه نوبل ادبیات انگشت نداشت می‌گزید. یکی از زیباترین داستانهای کوتاه این «ساوی اول ادبیات آفریقای جنوبی» در ماهنامه‌ی (تالار - شماره ۱) آن چنان قلع و قمع شد که اگر بخواهم جریبات این قتل فجیع را تشریح کنم، از همان جلدی سخت داستان تا آخرین آنرا باید شاهد آورم. پس از منته شدن داستان، مترجم هوس معرفی مادر مقتول را می‌کند که آن مطلب دیگر خواندن تر است زیرا مترجم دومی لازم است تا مفهوم نامفهوم زبان مادری مان را به ما تفهیم کند!

در چندین و چند نشریه‌ی معتبر عنوان یکی از رمانهای مشهور این حاتم که به انگلیسی JULYS PEOPLE است «مردمان ماه زویه» ترجمه شده است که اشتباه مصححکی است. همانگونه که «بهم» یا «آذر» می‌تواند اسم شخص باشد، در عنوان کتاب حاتم گوردیمر، نیز «حولای» نام پسرک سیاه پوستی است و در سنده ترجمه‌ی صحیح عنوان کتاب «حانواده حولای» است

یک پنجره برای من کافی است

حبیب ترابی
انتشارات هیرمند

چاپ اول / ۱۳۷۲

۱۱۶ صفحه / ۱۲۰۰ ریال

کتاب حاضر اولین مجموعه داستان نویسنده جوان، حبیب ترابی است که شامل ۴ قصه «هنوز جنگ ادامه دارد»، «شبهای جنوب»، «بذر» و «آخر چرا» است داستانها همگی واقعی بوده و دارای مصامح اجتماعی اند، ماسر در پشت جلد کتاب، ترابی و ویژگیهای داستانش را اینگونه بیان کرده است: حبیب ترابی متولد بیست و یکم بهمن چهل و یک است، وی در سال هشت و دو به هنگامی که مشغول خدمت سربازی بود، بر اثر اصابت ترکش خمپاره به ناحیه ممر دچار محرومیت گردید و از دو پا و دو دست طع گردید، و هشتاد و پنج درصد از توانایی خود را از دست داده وی پس از دو سال کار مداوم توانست این کتاب را بنویسد. حمید علی شیرازی

غرقة توفان در املاء و رسم الخط

ملک ابراهیم امیری

رخ / چاپ اول ۱۳۷۰

۱۴۳ صفحه / ۱۰۰۰ ریال

این کتاب شامل سه بخش است و چگونگی صحیح نوشتن را توضیح می دهد. بخش اول یا دیباچه، پاسخی است به مقاله یکی از استادان زبان فارسی که در شهریور ۶۶ در روزنامه «اطلاعات» به چاپ رسیده است. بخش دوم به املاء و رسم الخط واژه ها اختصاص یافته که دو قسمت را در بر می گیرد. قسمت اول رسم الخط و ازگان فارسی است، از جمله املاء همزه، به عبارتهای فعلی، «ه» نمایش، نشانه های جمع، ترکیب های وصفی و اضافی، کلمه های مرکب و برخی واژه های دیگر. در قسمت دوم چگونگی رسم الخط و ازگان عربی مختوم به «ه» کلمه های توبین دار، ترکشهای توبین دار، واژه ها و ترکیب های دیگر و حتمهای مکسر توضیح داده شده اند. لیدا میرهاشمیان

می افتد و جان ما و جان خودش را راحت می کند. خانم، حقیقتاً سالبان مدیدی بود که چنین داستان اعجاز انگیز و آموزنده ای نخوانده بودم. دست شما درد نکند. آن چه مخصوص موجب انبساط خاطر گردید پایان اخلاقی داستان بود: یعنی سرانجام در این دنیای دون برای یک بار هم که شده حق به حق دار رسید. نویسنده ای که فکر و دگرش کفش است، همان استحقاق کوچک و کوچکتز شدن را دارد تا تیله شود و قل بخورد و در حوی آب افتد.

و دیگر اینکه، خانم، چرا می پندارید شما اولین موحودی در تاریخ بشریت هستید که در مصیبتی مالی هستید و یا اولین زنی در روزگار که به سن ۲۵ سالگی رسیده اید؟ نوشتاری از شما نخوانده ام که این دو نکته را بارها و بارها تکرار و تأکید نکرده باشد. آیا این گدایی ترجم نیست؟ در دنیای سخن (شماره ۱۷) خود را «مادینه گاو» و «رعیت رعیت» و «انسان بی هویت» می خوانید. در دنیای سخن (شماره ۲۵) از «حس ترستاک و حقیر پول دوستی که در شما رشد می کند» می گوید. شما را به خاطر خدا، خانم، اگر به خود رحم می کنید، به ما رحم کنید.

اما رمان نویس کیست؟ به گفته ی فلورین رمان نویس کسی است که می خواهد در پس اثر خود ناپدید شود. ناپدید شدن در پس اثر خویش، به معنای چشم پوشیدن از نقش شخصیت و حبه المله است. هنر رمان / میلان کوندرا / ترجمه دکتر پرویز همایون پور. مرحوم فلورین چه می دانست که فروتنی از خصوصیات قوم ما نیست؟!

نداشته است. به عنوان مثال به یک داستان کوتاه از یک نویسنده ایرانی که در آدیبه ۶۲/۶۳ به زیور چاپ آراسته شده است اشاره می کنم. اینجانب از شمار تحسین کنندگان نویسنده ی «طوبی و ممای شب» نیستم و هیچ گونه عداوتی هم با ایشان ندارم. اما درباره ی شخصی که ادعا دارد باید در سطح جهانی مطرح گردد، چند سؤال دارم. روی سخن من با نوشتارهای خانم است و نه خود ایشان.

خانم، «سرگذشت نویسنده فقیر» را که «آمای سردبیر» در ۵۰۰ واژه از شما خواسته بودند و به علت «اندکی بی حوصلگی و اندکی حیرت» که موجب «تحلیل قوای ذهنی» گردیده و نتوانستید به تعداد واژه های سفارشی بویسید، خواندم. نمی دانستم این روزها سفارش داستان «واژه ای است! اگر موجب تسلی خاطر تان می شود باور بفرمایید داستان شما می خواننده را از خودتان بیشتر از «اندکی بی حوصله و حیرت زده» کرد و اندک قوای ذهنی ام را تحلیل برد. برای اطلاع خواندگانی که توفیق خواندن داستان شما را نداشته اند، باید توضیح بدهم که قهرمان داستان، نویسنده ای «بسیار فقیر» است که ظاهراً تنها دلمشغولی اش در گیتی خرید کفشهای متفاوت القیمت آن هم در سیر صمودی برای چشم و هم چششی یا «بعضی از مردمان» است. سخن کوتاه، نویسنده ی «بسیار فقیر» آن قدر کفش جفت می خورد و «بعضی از مردمان» جفت کفشهای گرانتر که بالاخره از بد حادثه نویسنده ی متوالفکر «به نحوی شکست انگیز احساسی صفرات» می کند و کوچک می شود و کوچک می شود تا یک تیله می گردد و قل می خورد و در حوی آب



Arast Press

نشر آراست منتشر کرده است

آداب زمینی	(رمان)	منصور کوشان
درد و دود	(شعر)	مدیا کاشیگر
قدیسان آتش و		
خوابهای زمان	(شعر)	منصور کوشان
وسوسه	(داستان)	مدیا کاشیگر
بطر کبیر	(تاریخ)	جلیله پژمان
علاج	(شعر)	سینا بهمنش
نخستین اشعار	(شعر)	مظاهر شهامت

نشانی، تهران، صبا شمالی، ساختمان ۴۰، آپارتمان ۳۴ صندوق پستی

۴۹۹۵/۱۹۳۹۵ - تلفن: ۶۴۶۱۷۸۸

مدیر مسئول نشریه آدینه

خواهشمند است طبق قانون مطبوعات،
یادداشت زیر را در نخستین شماره آن
نشریه، در صفحه خبرهای فرهنگی، درج
فرمایید.

در مجله آدینه شماره ۸۴/۸۵ صفحه ۴ زیر
عنوان تکذیب احمد شاملو به مطلبی
اشاره شده است که در شماره ۴ مجله تکاپو
در باره صدمین سال تولد نیما و
پیشنهاد تشکیل هیئت مؤسس بنیاد
نیما گزارش شده است.

مؤسسه خبر پیشنهاد کسانی را که در
جلسای مدماتی حضور داشته‌اند و از سر
حرمت و بزرگداشت، چند تنی از نویسندگان
از جمله آقای شاملو را به عنوان عضو هیئت
مؤسس پیشنهاد کرده، به نحوی به این گونه
ماجرایا تمهید کرده و آقای احمد شاملو را
از آنها کاملاً پرکنار دانسته است و از قول
ایشان افزوده است که در این بازیهای
مبتذل حضور نمی‌یابد.

آنچه در تکذیبیه یاد شده پرمشامکیز
می‌نماید این است که اولاً چرا یک پیشنهاد
ساده فرهنگی چنین قطعی و انعام یافته القا
شده است، حال آن که هر کسی می‌تواند چهره
مورد قبولش را برای مسئولیتی پیشنهاد کند و
شخص پیشنهاد شده می‌تواند آن را بپذیرد یا
از قبول آن معذور باشد، ثانیاً معلوم نیست
چرا باید اندیشه و کوشش برای یک حرمت
گزاری مستقل و به دور از اقتضاهای سیاسی
روزمه، به ماجراهای تمهید شود که شاعر
بزرگ ایران را به تیرا از آن وادارد.

ثالثاً به نظر می‌رسد بی توضیح گذاشتن
ترکیب بازیهای مبتذل (اگر به راستی
حرف شخص آقای شاملو باشد) موجب
القای شبهه در یک امر مهم فرهنگی است
در پایان یادآور می‌شود که رعایت انتقال
اصولی اخبار فرهنگی مسئولیتی است که
برعهده همه اهل قلم و همکاران مطبوعاتی
است.

با تشکر مجله تکاپو

۷۲/۸/۱۶

روبوشت: جناب آقای احمد شاملو



برندگان زن جایزه نوبل ادبیات

۱۹۰۹ - سلما لاگراف، سوئد

۱۹۲۶ - گراتیسا مدسانی (اسم مستعار گراتیسا
دلدا)، ایتالیا.

۱۹۲۸ - سیگرید اوندست، نروژ.

۱۹۳۸ - پرل باک (اسم مستعار پرل والش)،
امریکا.

۱۹۴۵ - گابریلا میسترال (اسم مستعار لوسیلا
گودوی ایی الکایاگا)، شیلی.

۱۹۶۶ - نلی زاکس، آلمان، متولد سوئد.

۱۹۹۱ - نادین گوردیمر، آفریقای جنوبی.

۱۹۹۳ - تونی ماریسون، امریکا.



انتشار بوف کور و نامه وراثت هدایت

مورد اعتراض وراثت هدایت قرار گرفته است.

مطلب دیگر مقدمه‌ای است که ناشر برای کتاب بوف کور آورده‌است. در این مقدمه از صفحه ۱۷ تا ۲۱ نقل قولی از صادق هدایت دربارهٔ فامیل صادق هدایت آمده که طبق اظهار بازماندگانش دور از حقیقت و

ساحتی است چون از نظر فامیل اشتباه است. این بازماندگان قانونی صادق هدایت مدعی هستند هرکس یک نامه‌ای را از جیبش درآورد و ادعا کرد این نامه را صادق هدایت برای من یا فلانی نوشته که نمی‌تواند میا و مأخذ باشد و چاپ شود. می‌گوید کدام مرجع بایستی صحت نامه‌ها، یادداشت‌ها، نقاشی‌ها و دیگر آثار پراکنده صادق هدایت را تأیید کند؟ طبعاً بازماندگانش می‌گویند اگر قرار شده هرکس بیاید هرطور دلش خواست مقدمه بنویسد، نامه حمل کند، نقل و گفتگو بسازد از این قبیل درواقع گونه‌های حیانت به میراث فرهنگی و ادبی این کشور است.

واقعاً اگر سازمانهای دولتی نظیر میراث فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد و غیره در مقام و موقعیتی هستند که اینگونه اسناد و مدارک را تأیید کند می‌ها و در غیر اینصورت بایستی نظام منطقی و صحیحی حاکم بر اینگونه اعمال باشد.

اصولاً بسیاری صاحب نظران کتاب بوف کور را نوعی میراث فرهنگی و متعلق به همه فارسی زبانان در سراسر گیتی می‌دانند و بهین سبب موضوع تعبیر، تحریف، و حذف متن این اثر ابداعی وسیعتر از موضوع سانسور را دارد.

مسئله دیگری که وراثت صادق هدایت عنوان می‌کنند آن است که به رغم آنکه ۳۰ سال از فوت نویسنده می‌گذرد ولی چون وراثت قانونی دارد نمی‌توان آثار او را بدون اطلاع وراثت چاپ و منتشر کرد و این موضوع در ماده ۱۲ قانون حقوق مؤلفان صراحتاً آمده است.

در مذاکراتی که با بازماندگان هدایت بعمل آمد رسماً اظهار داشتند مطلقاً چشم داشت مادی به آثار هدایت ندارند و فقط جنبه معنوی و فرهنگی این آثار مد نظر آنهاست. به این ترتیب آنگونه که بنظر می‌رسد چاپ و انتشار کتاب بوف کور سرآغاز یک سلسله برخورد عقاید و آراء و نظریات چسب‌های متفاوت است که هم‌اکنون آغاز شده و «نکایو» با رسالت فرهنگی‌اش تا آنجا که مقدور است این موضوع را پیگیری می‌کند و خوانندگان علاقه‌مند را در جریان تحولات می‌گذارد.

بازماندگان اجازه آثار صادق هدایت داده شده.

مسئله بسیار مهم دیگری که مطرح است تغییر و تحریف بوف کور است. در این زمینه بازماندگان صادق هدایت با توجه به قانون حمایت حقوق مؤلفان و مصنفان و هرمدان معتقدند ناشر مطلقاً اجازه نداشته سرحدانه در متن بوف کور دست ببرد و کلمات و جملاتی را معبر دهد یا حذف کند و این عمل دقیقاً با ماده ۱۹ قانون فوق مغایرت دارد. وراثت صادق هدایت می‌گویند حتی در گذشته هریک از آثار هدایت را که می‌خواستند چاپ کنند یک نسخه را به امضاء نماینده تمام‌الاختیار وراثت می‌رسانیدند و بعد به چاپ کتاب می‌بردند می‌شد و حال چطور ناشری بخود اجازه داده که در اثر نویسنده‌ای دست ببرد، آنهم نویسنده‌ای همچون صادق هدایت و آنهم اثری چون بوف کور.

الته در بررسی که به عمل آمد در کتاب بوف کور چاپ انتشار سریع حذف شده و تغییر یافته و بعضی قسمتها حذف شده و تغییر یافته و تحریف شده‌اند. حال این درید وراثت صادق هدایت خواهد بود که با این مسئله چگونه برخورد کرده و چه عکس‌العملی از خود نشان دهد.

در چاپ جدید بوف کور پشت صفحه اول چاپ شده است «حق هرگونه چاپ و تکثیر محفوظ است» به این ترتیب تمام حق و حقوق مصوری و مادی بوف کور به انتشارات سریع رسیده‌است چنین به نظر می‌رسد که حق و حقوق مؤلف و مصنف واقعاً هنوز معلوم و معین نیست و سیاست قاطع و آگاهانه‌ای حاکم بر این امر نمی‌باشد.

طبق آنچه بازماندگان صادق هدایت بررسی کرده‌اند در کتاب بوف کور چاپ حاضر در ۶۴ مورد تعبیر، تحریف، و حذف ملاحظه شده است که از حذف یک کلمه تا یک جمله یا یک پاراگراف را شامل می‌شود و یا آنکه جمله تغییر داده شده و تحریف شده است. در بعضی موارد تعبیر، تحریف، یا حذف اصولاً مفهوم روید داستان را مخدوش می‌سازد و همین مشکل است که بشدت

به دنبال انتشار ناگهانی رمان جاودان بوف کور صادق هدایت، بحثهای بسیاری در محافل ادبی برپا شد، شکستی انتشار اثری از هدایت بعد از ۱۵ سال، تا مدتی شکستی سانسور و حذف بخشهایی از یک اثر ملی میهنی را، تحت‌الشعاع قرار داد چنانکه تا مدتی سعی از این حرکت ناشایست روی یک اثر ملی میهنی به میان نیامد. سرانجام هم، مطالبی، گذرا و نه عمقی و کارساز، در یکی دو نشریه منتشر شد که در شأن هدایت هم نبود.

اما انتشار بوف کور با حذف و تعدیل و تسخیر، بازماندگان صادق هدایت را برانگیخت تا پیگیر چگونگی انتشار بدون اجازه از وراثت و چگونگی ۶۴ مورد دخالت در متن شدند و به دنبال این چرایی، نامه‌ای به مقام وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، حساب آقای لاریجانی نوشتند که رونوشتی از آن را نیز در اختیار نکایو دادند.

در نامهٔ جهانبگیر هدایت آمده است: «اخیراً ملاحظه شده کتاب بوف کور صادق هدایت توسط انتشارات سریع چاپ و انتشار یافته است. یمین دارم چسب‌های مستحصر می‌باشید که شهرت و آثار صادق هدایت فراسوی مرزهای ایران یکی از زمینه‌های بحث و گفتگو در محافل علمی و ادبی و دانشگاهی است. آثار این نویسنده به تمام زبانهای دنیا حتی سوئدی، پرتغالی، و ارمنی و غیره ترجمه شده و یکی از نویسندگان شناخته شده ادبیات فارسی در ۵۰ سال اخیر است.

ما خودمان را در قال آثار صادق هدایت متعهد و مسئول می‌دانیم و تا آنجا که مقدور است سعی می‌کنیم این آثار اصالت خود را حفظ و در مسیر صحیح ادبی و فرهنگی قرار گیرند.

اینجانب تفصلاً دارم چگونگی چاپ و انتشار کتاب بوف کور صادق هدایت دقیقاً رسیدگی و کتباً پاسخ دریافت دارم و صماً مسدعی است دستور فرمائید چسب‌چوب داستانهای صادق هدایت از نظر وزارت ارشاد لااقل برای بازماندگان این نویسنده معین و معلوم شود و بدون کسب نظر

شاهنامهٔ مظلوم

در شمارهٔ سوم تکاپو مطلبی با عنوان «شاهنامه مظلوم» خوانده‌اید که سخن از سهل‌انگاری ناشران در مورد تحدید چاپ شاهنامهٔ چاپ مسکو داشت. نشر «قطره» با فرستادن نامه‌ای نوید داد که در تدارک این امر مهم است. در این نامه آمده است

«نشر قطره با توجه به اعتبار فراوان شاهنامهٔ چاپ مسکو و نیازهای موجود به چاپ مذکور، از مدتها قبل با صرف سرمایه و نیروی فراوان و تحت نظر آقای دکتر سعید حمیدیان اقدام به چاپ بسیار صحیح و از هر حیث مرغوبی از متن یاد شده کرده است که هم اکنون مراحل پایانی را می‌گذراند و امیدواریم با عرصهٔ آن در آیندهٔ بسیار نزدیک کمبودهای موجود در این رسبه رفع شود و نیاز همهٔ پژوهشگران و کلاً علاقه‌مندی که سالها در انتظار انتشار چنین طبعی بوده‌اند رفع گردد»

مزایای این چاپ نسبت به چاپ مسکو بسیار است. از جمله استفاده از حروفی شکیل و رغبت انگیز، اصلاح کلیهٔ اغلاط چاپی و رفع بسیاری از ناهماهنگی‌های رسم الخطی و چاپی، ترجمهٔ تمام مقدمه‌ها و فقرات روسی حواشی، تبدیل اعداد فرنگی به فارسی، حروفچینی حواشی که در چاپ مسکو به لحاظ رعایت عبارات روسی از چپ به راست است، از طرف راست به چپ - به اقتضای خط فارسی - و بسیاری مزایای ریز و درشت دیگر البته جز موارد مذکور ابدأ تمیزی در متن و حواشی داده نشده است.

همچنین از آنجا که بیشتر پژوهشها دربارهٔ شاهنامه و فردوسی بر اساس همین طبع صورت گرفته و می‌گیرد، گذار و شمارهٔ صفحات چاپ مسکو عباً در چاپ حاضر حفظ شده است. امید است با عرصهٔ این چاپ «گلایهٔ بحق» نویسندهٔ محترم مطلب مذکور در این باره که چرا تاکنون چاپ مرغوب و مناسبی از شاهنامهٔ طبع مسکو صورت نگرفته است نیز رفع گردد».

ضمن تحسین و تشکر از این ناشر باهمت، امیدواریم خیلی رود چشمان به جمال این شاهنامه - که تا امروز مشترکترین نسخهٔ معج آه است - روشن شود



آینه‌ها: کوششی در جهت معرفی و نقد ادبیات معاصر ایران

«آینه‌ها» عنوان جلسات نقد و بررسی ادبیات معاصر ایران است که به همت الهام مهریرانی برگزار می‌گردد. اولین جلسه آینه‌ها که به بررسی رمان سمفونی مردگان اثر عباس معروفی اختصاص یافته بود در دی ماه ۱۳۶۹ در دانشکده زبانهای خارجی دانشگاه تهران برگزار شد. کیفیت بالای نخستین جلسه که به بررسی این رمان و با حضور نویسنده آن برگزار شد، به خاطر این که نویسندگان و هنرمندان کشور کمتر فرصتی برای دیدار و مباحثه رو در رو با خوانندگان حاشیای را می‌یابند، موجب شد که نظر بسیاری از نویسندگان و دوستداران ادبیات معاصر ایران به این تجربه جدید جلب شود.

دومین جلسه «آینه‌ها» با وقتهای به نسبت طولانی در تیرماه ۱۳۷۱ در مکانی خارج از محیط دانشگاه برگزار شد. این جلسه که به بررسی دو اثر از منصورکوشان با نامهای «مخاف» و «خواب صبحی و تسبیحی‌ها» اختصاص یافته بود، با استقبال مواحه شد و گردانندگان «آینه‌ها» را به برگزاری مطم و مداوم این جلسات بیش از پیش مصمم و امیدوار کرد.

از تیرماه ۷۱ تاکنون به رغم همه دشواریها و کمبود امکانات، این جلسات با حمایت حمی از هنرمندان و هنردوستان کشور بصورت منظم و ماهانه به قرار زیر برگزار گردیده است:

جلسه سوم: نقد و بررسی چهار داستان از امیرحسن چهلتن با نامهای صیغه، دخیل بر پنجره فولاد، روضه قاسم، تالارآینه. جلسه چهارم: نقد و بررسی چهار اثر داستانی از رضا جولایی با نامهای: حدیث سلسله پشت کمانان، جامه به خوناب،

شب ظلمانی پلدا، حدیث دردکشان. جلسه پنجم: نقد و بررسی آثار اصغر عبداللهی شامل: بازی، قصه‌های پاییزی، دیگر سیاوشی نمانده، و مادرم بی‌بی جان. جلسه ششم: نقد و بررسی مجموعه داستان آه! استانبول رضا فرخحال. جلسه هفتم: نقد و بررسی آثار آداب زمینی نوشته منصور کوشان. جلسه هشتم: نقد و بررسی ۵ اثر از محمد محمدعلی با نامهای: دوه هندآباد، از مایه‌ترین، بازنشنگی، رعد و برق بی‌باران، نقش پنهان. جلسه نهم: نقد و بررسی داستان بلند قفس شطرنج مسعود خیام. جلسه دهم: نقد و بررسی رمان خانه ادرسیها و سه اثر دیگر با نامهای پس از تابستان، دو منظره و سفر ناگذشتنی از غزاله علیزاده.

سیزدهمین جلسه «آینه‌ها» در تاریخ ۷۲/۶/۲۶ به منظور نقد و بررسی دو دفتر شعر علی بدایغی با نامهای دریفا، چلچراغ عشق افسرد و آن همه پرواز، عاقبت آغاز با حضور شاعر برگزار شد. این اولین جلسه از سلسله جلسات «آینه‌ها» بود که به نقد و بررسی شعر معاصر می‌پرداخت. الهام مهریرانی که این جلسات به همت او برگزار می‌شود در آغاز این جلسه گفت: «حلاف روال معمول دوازه جلسه گذشته که به ادبیات داستانی اختصاص یافته بود، این اولین جلسهای است که به معرفی و بررسی آثار یک شاعر جوان اختصاص یافته است. از این پس نیز خواهیم کوشید جلساتی را

به شعر معاصر ایران اختصاص دهیم. در این جلسات هدف اصلی، معرفی شاعرانی است که اولین یا دومین دفترهای شعر خود را منتشر کرده‌اند و طبیعتاً نیازمند راهسای

بزرگان و نقد و بررسی دلسوزانه صاحب نظران و خوانندگان می‌باشند... در این جلسه پس از معرفی کوتاهی که از علی بدایغی و آثار او به عمل آمد، بدایغی قطعاتی از شعرهای این دو دفتر را برای حاضران قرائت کرد. آنگاه شرکت کنندگان از زوایای مختلف به نقد و بررسی شعرهای این دو دفتر پرداختند.

ع - پاشائی، ناهید توسلی، خاطره حجابی، بهروز سلطانیان، مهری شاه حسینی، سیدعلی صالحی، دکتر صرامی، فرهاد عابدینی، شمس لنگرودی، مسعود مقتدی، اقبال مقتدی، حافظ موسوی، علیرضا میانکلی، پیرایه ینمای... از جمله شرکت کنندگان این جلسه بودند.

چهاردهمین جلسه «آینه‌ها» که به نقد و بررسی رمان شب ایلاتی عشق و مجموعه داستان چراغهای رابطه اختصاص یافته بود در تاریخ ۷۲/۷/۲۹ با حضور خاطره حمازی نویسنده این دو اثر برگزار شد. جلسه با معرفی کوتاهی از خاطره حمازی و مروری بر آثارش از سوی الهام مهریرانی آغاز شد و سپس نویسنده قسمتهایی از مجموعه داستان خود را برای حاضرین خواند. شرکت فعال شرکت کنندگان و صاحب نظران حاضر در جلسه در نقد و بررسی این دو اثر از نظر ساختار، فرم، زبان، دورنمایه و پرداختن به جزئیات تکنیکی و محتوایی این دو کتاب این جلسه را به جلسه‌ای پربار، مفید و آموزنده تبدیل کرد. به ویژه برخورد دقیق دکتر جواد محافی که ناشی از احساس مسئولیت ایشان در قبال آثار

نویسندگان جوان کشور است برای حاضران بسیار جذاب بود. عبدالله باقری، سینا بهمش، عباس راهدی، محسن ژنگ زرین، رضا سیدحسینی، حمیدعلی شیرازی، سیدعلی صالحی، فرهاد عابدینی، منوچهر کوهن، شهلا لایچی، دکتر جواد محافی، محمود مقتدی، اقبال مقتدی، نسترن موسوی، حافظ موسوی، علیرضا میانکلی، سیروس نیرو... از جمله شرکت کنندگان این جلسه بودند. باردهمین جلسه «آینه‌ها» که به بررسی سه اثر از مدیا کاشیگر اختصاص داشت در تاریخ ۷۲/۸/۲۸ با حضور نویسنده و جمعی از صاحب نظران و دوستداران ادبیات معاصر ایران برگزار شد. در این جلسه که عده‌ای از چهره‌های فعال و سرشناس ادبی کشور نیز در آن حضور داشتند، ابتدا الهام مهریرانی به معرفی مدیا کاشیگر و سه اثر او با نامهای «درد و دوده»، «سوسه» و «وقتی که میبار خواب بیدار شد» پرداخت که در حلال آن کاشیگر سیز قسمتهایی از کارهایش را برای حاضران خواند. مدیا کاشیگر که پیش از این بیشتر به عنوان مترجم، به ویژه مترجم آثار مایاکوفسکی شناخته شده بود، در این جلسه به عنوان یک شاعر و نویسنده مورد نقد و بررسی جدی و همه جانبه قرار گرفت و به سؤالات حاضران پاسخ گفت. صیادالدین جاوید - رضا سیدحسینی - زاهدی - سپینا کویان - منصور کوشان - منوچهر کوهن - محمود مقتدی - حافظ موسوی و مهدی سلطانسان هر یک به بررسی جنبه‌هایی از آثار کاشیگر پرداختند. شیوا ارسطویی - شهرنوش پارسا پور - ناهید توسلی - محمد حرقی - کسرا عتایی - مسعود عبدالرحمانی - علی شیرازی - مهرداد فلاح - عبدالله قویدل - بهروز منفرد - اقبال مقتدی - پیرایه ینمای از دیگر شرکت کنندگان این جلسه بودند.

شرایط ناگزیر و انتخاب شما

تکاپو را با ۲۰ درصد تخفیف مشترک شوید

با این که حفظ کیفیت و کمیت فعلی مجله، ما را ناگزیر به پذیرفتن شرایط ناگوار کرده، برآیم تا حد ممکن بر این کیفیت و کمیت بیفزاییم. پس همان طور که پیش از این هم اعلام کرده بودیم، چاره‌ای نداریم جز این که تکاپو را از شماره ۷ به بهای ۱۵۰۰ ریال به بازار عرضه کنیم، اما این مزیت را برای مشترکین قایل باشیم که بتوانند نشریه دلخواهشان را با همان بهای موجود ۱۲۰۰ ریال به دست آورند و مشترک شوند.

شما هم مشترک شوید و تکاپو را ارزانتر به دست آورید.

گرمش

مجموعه ای از

آثار استاد سید محمد علی

طراح بزرگ نشر

مشرش

انتشارات روزبهان - روبروی دانشگاه تهران
شماره ۱۳۲۲ کد پستی ۱۳۱۲۲ تلفن ۶۴۰۸۶۶۸



نشر آروست

منتشر می‌کند:

واحه‌های زندگی (داستان) منصور کوشان

واحه‌های مرگ (داستان) منصور کوشان

سالهای شب‌نم و ابریشم (شعر) منصور کوشان

دوره جدید کلاسهای قصه و شعر، و تئوری ادبی رضا براهنی به ترتیب در روزهای چهارشنبه و پنجشنبه هر هفته تشکیل می‌شود، کسانی که بخواهند در این کلاسها اسم نویسی کنند با شماره تلفن ۸۹۶۸۳۶ تماس بگیرند.

شرکت فرهنگی - هنری آرست

مشاور شما

در امور طراحی و چاپ، نشر و پخش کتاب، مجله، جزوه، بروشور، کاتالوگ،
پوستر و تبلیغات سازنده و سریع‌التأثیر.

تلفن ۶۴۶۱۷۸۸

شرکت اسپادانا فیلم

آماده خدمات هنری

در زمینه‌های:

فیلمبرداری با دوربین F 500 دارای جدیدترین سیستم پردازش دیجیتالی تصویر

میکس و مونتاژ با دستگاه MX 50

فیلمبرداری و عکسبرداری از مجالس، سمینارها، رویدادهای فرهنگی هنری

تهیه و تولید فیلمهای صنعتی - آموزشی و تبلیغاتی

تلفن: ۲۱۰۵۸۳

۶۱۸۳۸۴

اصفهان - پل خواجو - بالاتر از صدا و سیما
جنب بانک ملت - ساختمان شهید معتمدی

آموزش پیانو

تلفن:

۹۳۷۸۴۴

تنظیم و ترجمه فوری و رسمی

دارالترجمه رسمی ایساتیس

متون، اسناد و قراردادهای حقوقی و فنی
خدمات ترجمه فاکس مشترک می‌پذیرد

دارالترجمه رسمی نوبهار

اولین مرکز ترجمه از طریق فاکس

با همکاری دارالترجمه ایساتیس و دارالترجمه رسمی نوبهار

دریافت متن مکاتبات بازرگانی و تلکس از طریق فاکس ترجمه و اعاده آن حداکثر
ظرف ۴ ساعت به زبان‌های انگلیسی، فرانسه، آلمانی و اسپانیولی و بالعکس از این
زبان‌ها به فارسی.

برای آگاهی از شرایط اشتراک با شماره‌های فاکس ۸۸۲۷۲۵۶ و ۸۸۰۹۱۵۴ و تلفن‌های
۸۸۰۱۵۳-۵۴-۸۸۲۷۲۵۶ تماس حاصل فرمایید.

LS4a/2

SPECIFICATIONS

System Type	2 way acoustic suspension
Frequency Response	55Hz-20kHz \pm 2dB.
Bass Mid Unit	ROGERS 205mm Polypropylene coned unit; low distortion high flux magnet system, Kapton voice coil former.
Tweeter	19mm aluminium dome, ferro fluid cooled and damped.
Crossover Frequency	8 precision elements crossing over at 3kHz @ 18dB/octave Star earth circuitry Bi-wiring option.
Sensitivity	88dB S.P.L. for 2.83v @ 1 metre.
Nominal Impedance	8 Ohms.
Bass loading	Well damped Butterworth 4th order maximally flat alignment with -3dB point at 55Hz.
Recommended Amplifier Range	15 - 100 watts/channel.
Maximum S.P.L.	105dBA @ 2m per pair.
Distortion @ 90dB S.P.L.	Second Harmonic less than 1% 50Hz - 20kHz. Third Harmonic less than 1% 50Hz - 20kHz.
Cabinet	High density particle board with MDF baffle.
Grille	Low diffraction with black woven cloth.
Finish	High quality simulated Black Ash veneer.
Connections	4 x 4mm Rogers nickel plated brass binding posts, spaced 19mm.
Dimensions	430mm high, 255mm wide, 245mm deep (14" x 9" x 8.2").
Weight	7.8kg (17.2lb) each.
Recommended Placement	Stands S-4a/2, Shelves or Wall Brackets: minimum height 450mm (17.5ins).

Rogers

British  High Fidelity



مراکز رسمی فروش در تهران

فروشگاه پژواک ۶۴۵۳۶۴۴

فروشگاه دیاموند ۸۸۲۱۷۸۵

تلفن پخش سراسری ۷۵۰۹۱۹۱

کیفیت برتر صد با اچ اف فیسراست

سونی
SONY®



مراکز پیش در شهرستانها:

مراکز پیش در تهران:

۲۹۸۸۹	پخش ارفعان	اراک	۳۹۹۸۰۸	پخش سرتاسری
۳۶۵۷۶	دنیای کاست	کرج	۳۱۱۱۸۱۲	صداد و سیم
۴۵۸۸۸	فرشگاه حکیم	اهواز	۳۹۷۳۹۰	ایران است
۴۹۴۵۷	استرو مهران	مشهد	۳۹۴۶۰۷	استرو رسید
۴۸۴۹۱	پخش فرشید	گچساران	۳۰۴۳۲۳	فرشگاه اعلامی
۳۷۷۴۸	مؤسسه استاد مظهری	قم	۳۹۴۴۷۸	
۶۷۴۵۳	استرو دینکو	یزد		

شرکت گل آفتاب (تهران)

مستوفی پست ۱۱۳۵۵/۸۵۳ تهران

